paul zumthor

Probleme și metode • Negura vremii • Poetul și textul • Mesajul poetic • Organizarea ierarhică • *Modelele de „scriitură"* • Marele cîntec curtenesc • Ecourile cîntecului • Cînt și povestire • De la roman la nuvelă • Triumful vorbirii • Dialog și spectacol •

încercare de poetică medievală

editura univers

ÎNCERCARE DE POETICĂ MEDIEVALĂ

PAUL ZUMTHOR

Traducere și prefață de
MARIA CARPOV

București, 1983
Editura UNIVERS

Apărarea și ilustrarea poeticii sau „bucuria cunoașterii"

1. Aș dori ca aceste pagini să realizeze o situare cît mai apropiată de adevăr a unuia dintre cei mai prestigioși cercetători din domeniul poeticii și să trezească interesul pentru o operă a cărei lectură nu poate fi înlocuită de nici un metalimbaj. Bogăția — în toate sensurile cuvîntului — acestei opere ar face posibil un studiu de proporții întinse despre manifestarea unor aspecte fundamentale ce capătă marca unei personalități, a unui anumit mod de a le gîndi[1]. Acest lucru nu a simplificat deloc opțiunea pentru efectuarea propriului meu demers, iar sentimentul că faptele nu sînt îndeajuns de bine izolate nu m-a părăsit nici după ce ultimele cuvinte au fost scrise. Titlul acestor considerații introductive — pe care l-am dorit în funcția lui referențială, cea dintîi a unui titlu, potrivit unei concepții acceptate — angajează, deoarece trebuie să ghideze lectura, lectura despre un anumit obiect și despre o anumită manieră, despre două realități incontestabile ale operei zumthoriene: consecvența cu care poetica focalizează preocupările autorului ar justifica prima parte a titlului meu; a doua parte, exprimată cu o formulă care-i aparține lui Paul Zumthor, s-ar referi la factura cercetării — care nu exclude implicațiile ludice — sau la starea spirituală a cercetătorului, la cercetare ca sursă de plăcere — mărturisită, într-o încercare de relativizare a binelui, dar și a răului — atît prin ceea ce reușește să ofere ca „achiziție" a disciplinei ce „reflectează" literatura, cit și prin ceea ce nu este decît prilej de revenire, reexaminare, remaniere sau chiar renunțare: infirmarea unor ipoteze nu înseamnă eșec, ci doar necesitatea de a schimba calea ce duce, dacă nu la adevăr, cel puțin la ceea ce se prezintă ca admisibil la un moment dat. „Circularitatea", ca să folosesc un termen din arsenalul poeticii zumthoriene, este un atribut important al acesteia, ea referă la unul din aspectele ce determină nu numai mișcarea, dar și progresul unei doctrine: astfel, metadiscursul nu este unic, el cunoaște

[1] Teoria textului, a lecturii, relația dintre literatură și comunicare, literatură și realitate, literatură și adevăr, literatură și cunoaștere, poetică și retorică, intertextualitatea pot constitui subiectele unor „monografii" reproducînd optica zumthoriană; cercetarea ar putea beneficia de o serie de instrumente operaționale a căror refolosire ar genera numeroase ocazii de validare sau, dimpotrivă, de invalidare din perspectiva unei poetici lărgite, sau, și mai bine, a unei poetici generale.

diverse grade de vecinătate cu discursul-obiect, fiecare metadiscurs critic putînd fi — deveni — metadiscurs-obiect faţă de un metadiscurs ulterior, de grad superior (chiar şi din punct de vedere axiologic). Această întoarcere la propriul său discurs, să-i spunem *intratextualitate-personală* [2] — manifestare a continuităţii unei preocupări şi strategie de edificare a unei teorii, — procedează prin reelaborarea unei anumite anteriorităţi cu rol de formulă generativă sau factor de orientare a unui program creativ: în acest sens, *Încercare de poetică medievală* este exemplară. „Efectele de insistenţă", uşor de perceput, semnalează liniile de forţă, gata să se consolideze, sau cele care, constituite, operează efectiv în sensul structurării unei doctrine şi a stabilirii identităţii ei.

1.2. În domeniul poeticii, Paul Zumthor reprezintă tipul de cercetător pe care, dacă nu m-aş teme puţin de cuvinte, l-aş numi ideal pentru condiţiile epistemice actuale: prin formaţia multilaterală — filologică, lingvistică, filosofică, estetică — prin erudiţia sa, prin capacitatea de a concretiza şi a comunica foarte repede rezultatele cercetărilor într-o operă a cărei valoare, pe măsura dimensiunilor, îi asigură un loc central printre studiile de specialitate, Paul Zumthor este unul din acele cazuri de excepţie cînd creatorul individual îşi depăşeşte cu mult condiţia obişnuită. O asemenea personalitate stimulează, ce-i drept, dar şi obligă. Tentativa mea de a sugera trăsăturile cercetătorului este susţinută de dorinţa de a surprinde coordonatele ce caracterizează *o poziţie* printre specialişti şi, totodată, de necesitatea de a preciza ceea ce însuşi Zumthor numeşte „prima dintre cele tre variabile care condiţionează situaţia de cercetare" în cazul literaturii medievale: „medievistul (pe care l-aş numi 'cititorul critic'), ceea ce acesta îşi fixează ca scop al lecturii şi metoda de lectură care mediatizează relaţia stabilită în acest fel" [3]. Bineînţeles că nu poate fi vorba de o exclusivitate a literaturii medievale.

Mi se pare deosebit de important faptul că opera lui Zumthor, prin diversitatea ei, într-o unitate ce nu poate fi tăgăduită, înlesneşte delimitarea

---

[2] Jean Ricardou (1974) propunea *intertextualitate restrînsă* (in *Claude Simon*, colloque de Cerisy, Paris, UGE, 1975, p. 17 s.), fără ca această expresie să se suprapună *intertextualităţii interne* propusă de acelaşi autor în 1971 (*Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 162 s). Lucien Dällenbach („Intertexte et autotexte", *Poétique* 27/976, p. 282), recunoaşte o intertextualitate *autarhică*, sau *autotextualitate*, împărtăşind un punct de vedere exprimat mai înainte de Gérard Genette.

[3] *Parler du moyen âge*, Paris, Minuit, 1980, p. 27.

unor concepte — și concepții — capitale pentru definirea, cu tot mai mare precizie, prin înmulțirea determinărilor sigure, a înseși *poeticii*. Am în vedere, în primul rînd, posibilitatea de a stabili, în cadrul cercetării poetice zumthoriene, ceea ce o deosebește, dar și ceea ce o leagă de *istoria literară*. Înainte de a stărui asupra operei de poetician a lui Paul Zumthor, fără nici o intenție de monografiere, ci numai din dorința de a facilita comparații ce se pot dovedi utile în stabilirea diferențelor, dar, așa cum spuneam, și a analogiilor, aș vrea să prezint, sumar, poziția acestui specialist față de istoria literară, ca instanță pregătitoare a cercetării poetice. Nu este vorba să mă opresc asupra distincțiilor care fac de multă vreme obiectul unor dezbateri foarte utile, ci doar să subliniez raporturile de implicare reciprocă, de complementaritate, dintre cele două discipline, atrăgînd atenția asupra aspectelor indispensabile pentru explicitarea genezei teoriei poetice, cele ce constituie, de bună seamă, preliminariile acesteia.

1.2.1. Autor al unei *Istorii literare a Franței medievale* [4], conștient că studiul istoriei literare nu poate fi decît aleatoriu și incomplet, și că sintezele sînt aproape întotdeauna premature, în momentul apariției acestei lucrări, Paul Zumthor își propunea — totuși — zugrăvirea în linii mari „a unui tablou al evoluției organice a formelor (literare) și a inspirațiilor" [5]. Precizîndu-și proiectul și dubla finalitate a acestuia — didactică și epistemică — Paul Zumthor scria: „(trebuia) să integrez ceea ce asigură utilitatea manualelor de istorie literară (un repertoriu comentat al operelor ce se succed în timp) într-un cadru general, de natură să pună în lumină, prin însăși dispunerea părților lui, legătura dintre literatură și viață, iar această legătură trebuia să fie perpetuă pe cît posibil, atît în dezvoltarea ei cronologică reală (unitatea umană fiind aici, aproximativ, generația) cît și sub aspectul întinderii sociologice" [6].

1.2.2. Încercînd să precizeze locul și factura opticii sale asupra istoriei literare, Zumthor se raportează la activitatea altor medieviști, mai ales la aceea a lui Gaston Paris de care îl despart distanțe apreciabile: „dacă ar fi să vorbesc în prezența acestui venerabil strămoș, cred că s-ar ivi o serie de neînțelegeri" [7]. Cercetarea reprezentată de ilustrul antecesor ajungea la

---

[4] *Histoire littéraire de la France médiévale, VI-e — XIV-e siècles*, Paris, PUF, 1954.

[5] *Op. cit.*, p. V.

[6] *Ibid.*

[7] Paul Zumthor, „Littérature médiévale", in *L'Enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971, p. 55.

„stabilirea de repertorii şi de nomenclaturi cu bază esenţial istorică" [8], rezultatele făcîndu-se încă simţite în predarea literaturii medievale, „un învăţămînt istoric, vreau să spun gîndit şi transmis în termeni ce referă la istorie mai curînd decît la istoricitate" [9]. Vom avea prilejul să constatăm că *istoricitatea* este factorul care, în formele cele mai recente luate de concepţia zumthoriană, are capacitatea să asigure poeticii — căreia istoria literară îi este subordonată — ca o contragreutate, depăşirea cvasiimpasului la care ajunsese din pricina unor excese structuraliste de sistematizare. Fără să conteste oportunitatea consideraţiilor privitoare la „transformările mediului cultural din sînul unui anumit spaţiu cronologic", Zumthor, avînd în vedere perspectiva adoptată, nu le recunoaşte acestora decît „un caracter preliminar (...) propedeutic, oricum (ele sînt) mult mai puţin pertinente decît alte consideraţii, (căci), fiind vorba mai mult de literatură decît de istorie" [10], criteriile externe nu sînt operante decît în mod accesoriu. Atît *valorile* expresive — „care emană de la universul semantic propriu autorului (...) adică valorile cu sens referenţial" — cît şi cele impresive — „de sugestie, evocare, emoţie, adică valorile estetice percepute istoric de consumatorii textelor în discuţie" [11] — îşi au importanţa lor, însă, pentru a asigura generalitatea definiţiei (literaturii medievale), singurul aspect luat în consideraţie este cel care defineşte materialitatea faptelor: „un anumit aspect *textual*" [12]. *Literatura medievală* poate fi, aşadar, definită ca un *vast text*, a cărui „diferenţă " — faţă de literatura altor epoci — se află în „diacronia lui proprie": în acest caz, delimitarea cronologică a corpusului formează primul moment al cercetării, stabilirea istoricităţii fiind indispensabilă [13]. Marca specifică — şi definitorie — a literaturii medievale ar fi caracterul ei „aproape cu totul obiectivat", absenţa aproape desăvîrşită a subiectului creator, condiţionarea acestui corpus de către colectivitate: apropierea mai curînd de folclor decît de „literatură" [14]. În afară de aceasta, întrucît cercetările atestă că lectura pur oculară n-a prea fost cunoscută înainte de secolul al XV-lea, sînt temeiuri să fie acceptată teza

[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] *Id.*, p. 56.
[11] *Id.*, p. 58.
[12] *Ibid.*
[13] *Id.*, pp. 60—61.
[14] *Id.*, p. 62.

existenţei unui sub- sau supracod gestual, asociat semnificantului global.[15] Subliniind că universul cultural din care s-a desprins această poezie nu poate fi cunoscut în mod direct, se admite implicit că literatura medievală pare să nu autorizeze abordarea „externă" — „fie pornindu-se de la un referent istoric presupus, fie de la ceea ce aş numi o tematică pură, adică definită anterior oricărei analize lingvistice"[16]: întrucît literaritatea este singura cale pe care se poate ajunge la cunoaşterea acestui corpus[17], s-ar deduce că literatura medievală se oferă cu predilecţie investigării poetice; imposibilitatea — şi interdicţia — de a ieşi din text favorizează realizarea exemplară a unui studiu poetic[18]: „Literatura medievală constituie, după părerea mea, un cîmp de cercetare şi de gîndire privilegiat (...) deoarece este un mijloc particular şi foarte important de a spori cunoştinţele noastre despre fenomenul istoric sub aspectul lui cel mai specific. Vreau să spun că ne aflăm într-un vid întîmplător, artificial, consecinţă a timpului scurs şi a lacunelor din documentaţia noastră, dar, de fapt, un vid experimental aproape perfect, în care putem observa fenomenul de producere şi dezvoltare a unui sens"[19].

Ca domeniu de manifestare a ideologiei, această literatură prezintă o anumită caracteristică, determinată de existenţa, în cadrul corpusului, a unui mic număr de coduri sau subcoduri, bine structurate, care decid nu numai forma textelor, dar şi modul în care ele semnifică, importanţa acestei semnificaţii: acestor coduri secundare Zumthor le dă numele de „registre" şi presupune că, în constituirea lor, a fost iniţial implicată o ideologie — — oarecare — fixată ulterior tocmai de aceste registre. Registrele corespund, în cadrul corpusului, unor subgrupe, microsisteme opozitive, uşor de distins: *cîntat* vs *necîntat*, narativ *vs* nenarativ, formular *vs* neformular, concentrare lexicală *vs* dispersare lexicală, dominantă verbală *vs* dominantă nominală[20] „registrul constituie (...) un spaţiu care îi conferă textului, propria lui dimensiune (...) registrul posedă propriul său timp, independent de timpul gramatical al textelor"[21]. În acest fel este cuprinsă în text „is-

---

[15] În ultimul său volum, *Parler du moyen âge*, 1980, Paul Zumthor semnalează că o echipă condusă de J. Le Goff şi J. Cl. Schmidt cercetează sistemele de gesturi medievale.

[16] „Littérature médiévale", in *L'Enseignement de la littérature*, pp. 62—63.

[17] *Ibid.*

[18] *Id.*, p. 65.

[19] *Id.*, pp. 65—66.

[20] *Id.*, pp. 63—64.

[21] *Ibid.*

toria": nu atît „condiționările istorice", cît mai curînd „pulsul istoriei" [22].

1.2.3. Eliminînd „lanțul pseudo-cauzalităților istorico-dialectologice, (...) definirea formală a acestui fapt literar constituie o problemă semiologică particulară, de un interes practic și teoretic ce mi se pare evident" [23]: *evident* este folosit pentru a sublinia că este vorba de constatarea unor stări de fapt, nu doar de o supoziție. Studiul propus este de natură tipologică — în accepția în care acest termen este folosit de I. Lotman cînd se ocupă de „tipologia culturilor" — iar literatura va fi „obiectul definit de o analiză semiotică și o reclasificare tipologică a textelor scrise" [24]. Precizarea este de maximă importanță pentru dezvoltările ulterioare realizate de Zumthor din perspectiva cercetării poetice.

1.3.1. Înainte de a releva unele aspecte particulare ale operei de poetician a lui Paul Zumthor, propun, ca primă situare, cîteva aprecieri asupra ei făcute de însuși ilustrul medievist în cea mai recentă din lucrările sale: „de un sfert de veac (...) m-am tot învîrtit, în spirală, (...) — și nu-mi fac nicidecum iluzia că am ajuns la ceea ce doream! *Histoire littéraire de la France médiévale* (1954) propunea principiul unei relații strînse între text și ceea ce este în afara acestuia: incapabil de a defini această relație, admiteam totuși că numai ea îngăduie clasificarea textelor. În *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (1963), aceste relații rămîneau implicite și încercam să percep modul de existență a textelor în sînul unei limbi considerate ca devenire. În *Essai de poétique médiévale* (1972), defineam mai explicit această limbă matricială ca structură și totodată ca geneză; socotesc însă că sudura între aceste două teme de argumentare nu era bine făcută; aceasta explică oscilarea nesigură cînd spre una cînd spre alta, fapt ce ar fi putut fi luat drept un structuralism ortodox, prea puțin temperat. *Le masque et la lumière* (1978) mi-a oferit prilejul să încerc să pun capăt acestei aporii: pe de o parte, îndepărtînd orice idee de cauzalitate; pe de alta, străduindu-mă să precizez, la mai multe nivele, raporturile de natură externă dintre textele studiate și cronică, cele de natură intrinsecă dintre aceste texte și factorii ce țin de istoricitatea lor, și cele de natură dinamică dintre texte și viitorul lor, în măsura în care se poate spune că și ele, la rîndul lor, au generat istorie" [25].

---

[22] *Id.*, p. 65.
[23] *Id.*, p. 67.
[24] *Id.*, p. 68.
[25] *Parler du moyen âge*, p. 46.

Propun acest citat ca termen de comparaţie pentru propriile mele aprecieri.

1.3.2. S-ar putea spune că Paul Zumthor îşi dezvoltă demersul pe două axe: a) o axă verticală, cea a corpusului, îmbogăţit treptat cu producţia textuală a altor epoci; b) o axă orizontală, cea a metalimbajului poeticii care înglobează în sfera sa — „vasta ei sincronie"? — noi zone destinate să întregească şi să consolideze disciplina. În consideraţiile care urmează, voi încerca să ţin seama de ambele aspecte, dealtminteri greu de disociat. Nu am nicidecum pretenţia unei cuprinderi exhaustive, care mi se pare iluzorie nu numai fiindcă spaţiul meu de desfăşurare este destul de sever limitat; nu doresc decît să propun cîţiva parametri indispensabili, pe de o parte, pentru stabilirea identităţii poeticii zumthoriene, iar pe de alta, situării în acest ansamblu, a lucrării a cărei versiune românească o ofer acum.

1.3.3. Complexitatea problematicii tratate decurge din complexitatea poeticii, care se află în raport — firesc — de reflectare cu literatura. Diversificarea acestei problematici traduce, de fapt, dificultatea reală de precizare a frontierelor poeticii despre care se poate afirma, fără îndoială, ceea ce Saussure scria despre dificultăţile de care avea să se lovească semiologia chiar şi numai pentru a-şi delimita domeniul.

1.3.4. Corpusul medieval este propus ca o „mare stelă acoperită de hieroglife" ce trebuie supusă decriptării pentru a depăşi astfel simplul decodaj filologic, inventarierea „faptelor obiective" să fie înlocuită — sau continuată — de interpretarea lor [26]. Re-lectura textelor este impusă de incontestabila alteritate ce se produce, necontenit, la nivelul polului receptor. În realitate, se produce modificarea relaţiei dintre cititor şi textul medieval: aici trebuie căutată motivaţia plăcerii (re-)lecturii.

1.3.5. Se poate, cred, demonstra că poetica zumthoriană comportă — deocamdată — două mari etape: una, în care cercetarea nu depăşeşte limitele textului, şi o alta, a doua, în care aceste limite sînt transgresate pentru a recupera istoricitatea. Aşadar, două etape caracterizate de absenţa/prezenţa mărcii „istoricitate". În cadrul lor, există mai multe „momente" ce pot fi identificate cu apariţia anumitor lucrări: a) *Histoire littéraire* ..., 1954, faţă de care se creează deviaţia, nu ca o negare a istoriei literare, ci ca un nivel teoretic faţă de cel empiric; b) *Langue et techniques* ..., 1963, în care apare schiţa proiectării planului empiric în plan teoretic; c) *Essai* ..., 1972, poate fi socotit ca punctul în care converg „experienţele" anterioare

---

[26] *Id.*, p. 9.

şi care permite desprinderea unor modele de analiză, deosebit de productive; d) *Le masque* ..., 1978, adăugînd la corpus o zonă puternic marcată — „les grands rhétoriqueurs" — , creează noi spaţii de validare şi nuanţare a unor concepte şi strategii analitice însuşite — ca indiscutabil pertinente — de demersul poetic.

1.3.6. Poetica zumthoriană este importantă nu numai ca poetică particulară — medievală — ci şi ca poetică generală, sau pur şi simplu ca poetică, fără nici un atribut: unul din scopurile acestei „introduceri" este tocmai acela de a semnala manifestarea generalului prin particular.

Aş dori ca diferitele situări pe care le operez în cadrul poeticii zumthoriene să nu fie luate drept jaloane imuabile, ci doar ca repere destinate să înlesnească propriul meu demers.

2.1. Postulînd — asemenea formaliştilor ruşi — că poezia, în definiţia ei cea mai generală, este un fapt de limbă, că limba cunoaşte două forme esenţiale de realizare, limbajul curent şi limbajul poetic, şi că fiecare din aceste forme comportă manifestări accesorii, Zumthor îşi mărturiseşte opţiunile doctrinare: analiza comunicării propusă de Roman Jakobson. Manifestarea lingvistică, oricare ar fi variaţia formală, este manifestare funcţională, ea presupune o finalitate, servită de o alegere — aşadar, *motivată !* — „o abolire a hazardului" [27]: alegerea este necesară, indiferent de funcţia manifestată preeminent, poetică sau oricare alta din cele şase propuse de Jakobson, şi care sînt revelate de natura relaţiilor ce se instituie între cei şase factori implicaţi în comunicarea lingvistică. Celebrul principiu prin care Jakobson defineşte funcţia poetică — proiectarea principiului echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinaţiei — se află la originea diferenţei esenţiale — *écart*-ul lui Valéry — între limbajul curent şi limbajul poetic: „Termenii din care este construită fraza poetică sînt, ca să zic aşa, transfiguraţi prin simplul fapt al structurării lor" [28], nivelul manifestării stilistice, a cărui analiză, ca produs, poate să ducă la revelarea funcţiei poetice sau — de ce nu? ba, poate, chiar mai bine — poietice, dacă îi recunoaştem statutul de agent. Funcţia poetică nu este exclusivitatea limbajului poetic şi nici măcar cea a limbajului natural. Ea se numără printre acele elemente pansemiotice comune mai multor sisteme de semnificaţie [29].

---

[27] Paul Zumthor, „Stylistique et poétique", in *Style et littérature*, La Haye, Van Goor Zohen, 1962, p. 29.
[28] *Id.*, p. 31.
[29] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 210.

Exercitarea efectivă a funcţiei poetice în limbaj se produce „în constituirea lanţului ritmic al discursului: aspiraţia către armonie (sau, în anumite cazuri, către dizarmonie) realizează, cu ajutorul schemelor prozodice brute oferite de sistemul lingvistic, combinaţii implicit definite prin propria lor finalitate. Cu alte cuvinte, limba, în funcţie poetică, poate folosi ritmul ca factor combinator de fraze, iar acest fapt este foarte important. Ritmul poetic se distinge de orice alt ritm: nu este o simplă pulsaţie fonică, el ţine de natura limbajului şi este strîns legat de semantizare. Structurarea nu este doar combinaţie de ritmuri, ci punere-în-sens-şi-în-ritm, proces complex dar neanalizabil, la care se gîndea Valéry cînd vorbea despre poezie ca despre o „ezitare între sunet şi sens. Acesta este fenomenul fundamental" [30]. Prin urmare, versul, strofa nu sînt decît aspectele lui particulare şi, uneori, facultative, adică dispensabile. Caracterul poetic al discursului provine din reevaluarea lui totală [31]: faţă de limbajul curent, el constituie o resemantizare, este un limbaj secund care funcţionează semnificativ datorită motivării semnului [32].

2.1. Aceste postulate aveau să fie reluate şi dezvoltate, foarte curînd, în *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (1963), prima încercare de anvergură în care s-a angajat Zumthor pentru a verifica compatibilitatea dintre teorie şi cazul particular al unei *anumite* literaturi, dintr-o *anumită epocă*: faptul este judecat prin limbajul care-i slujeşte de suport, el este examinat atît ca permanenţă cît şi ca variaţie. Această lucrare nu ne oferă decît „o simplă analiză preliminară" [33], însă ea deschide seria de studii ce vor constitui poetica zumthoriană. Pentru a caracteriza cadrul epistemic din 1962 — anul elaborării cărţii — aş cita cîteva aprecieri din „Introducerea" lui Cesare Segre la ediţia italiană, semnalată de însuşi Zumthor

---

[30] Definiţiile limbajului poetic nu lipsesc şi ar fi poate suficient să ne referim la cele propuse, în ultimele două decenii, de mari autorităţi ca S. Levin, J. Kristeva, J. Cohen sau ... Anne-Marie Pelletier, (*Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977), aceasta din urmă susţinînd şi demonstrînd existenţa pluralităţii funcţiilor poetice. Dintre aceste concepţii, între care, de fapt, nu există deosebiri ireductibile, cea a lui Jakobson a fost de curînd revalidată de N. Ruwet, care dă încă o interpretare, foarte convingătoare, „principiului echivalenţei" („Linguistique et poétique", in *Le Français moderne*, 1/1981, pp. 1—12).

[31] P. Zumthor, *art. cit.*, p. 33.

[32] *Id.*, pp. 34—35.

[33] *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 10.

pentru pertinenţa afirmaţiilor: ca mai toate disciplinele arheologice — în sensul dat acestei expresii de Michel Foucault — romanistica era un cîmp de cercetare unde metodele tradiţionale nu păreau să aibă concurenţi. Existau totuşi necesităţi intrinsece care semnalau inerenţa recurgerii la o metodologie născută pe alte terenuri. Erau puţini cei care puteau proceda la extinderea principiilor criticii literare şi ale lingvisticii postsaussuriene la studiile de romanistică, în aşa fel încît rezultatele acestei extrapolări să poată folosi, ca nivel teoretic sau ca model, criticilor şi teoreticienilor literaturii, oricare ar fi fost limba şi epoca pe care o studiau: „Aceasta era, fără îndoială, situaţia lui Paul Zumthor în momentul apariţiei ediţiei franceze a volumului *Langue et techniques...*, 1963, cînd, despre structuralismul literar, în ţările francofone şi anglofone, abia începuse să se vorbească, iar *semiotica* era un cuvînt rar" [34]. Categoriile descriptive — instrumentele lingvistice, stilistice, retorice — sînt aproape în întregime înnoite, iar spaţiul cronologic, *epoca romanică*, face, ca şi în artă, „pandant" epocii gotice: omologia între artele figurative şi arta cuvîntului este, susţine Segre, cel puţin implicită. Orice alt aspect este ocultat de hegemonia aspectelor formale în aşa măsură, încît operele literare ale acestei epoci ilustrează, mai bine decît cele moderne, aserţiunea şcolii pragheze potrivit căreia „principiul organizator al artei, care o distinge de alte structuri semiologice, este faptul că intenţia nu se exercită direct asupra semnului însuşi. Limbajul literar „romanic" se caracterizează, aşadar, printr-o coerenţă internă „antirealistă şi antipsihologică", în tradiţia proprie fiecărui gen [35], încît constituie, aşa cum scrie Zumthor, un *supralimbaj*. Asupra acestui lucru voi reveni,

2.2. Manifestarea funcţiei poetice în corpusul medieval poate fi dominantă, dar niciodată exclusivă: în cele două „cazuri" particulare ale literaturii medievale, epopeea şi cîntecul liric, această funcţie este însoţită de funcţia cognitivă sau, respectiv, conativă.

2.3. Una dintre distincţiile fundamentale propuse de Paul Zumthor pentru a stabili statutul limbii poetice este aceea dintre *document* şi *monument*, dintre limba documentară şi limba monumentară, dintre comunicare şi edificare: trecerea de la document la monument s-ar putea afla la originea apariţiei poeziei în limba romanică [36]: natura poeticii este determinată de

---

[34] Cesare Segre, „Introduzione" all edizione italiana del volume: *Lingua e techniche poetiche nell'età romanica* di Paul Zumthor, Bologna, Il Mulino, p. VII.

[35] *Id.*, pp. IX–X.

[36] Paul Zumthor, *Langue et techniques ...*, pp. 32–39.

natura limbii în care se manifestă [37]. Obiectul poeticii este limba momentară [38]. Arta poetică medievală se semnalează prin tehnicitate, prin căutarea formelor adecvate manifestării diverselor elemente ale operei poetice: „obiect", „temă", „motiv" etc.: de aici caracterul „formular" al limbii poetice medievale.

2.4. Funcționarea specifică a limbii monumentare, adică structurarea ei poetică, implică o triplă deviație („écart"): a) melodică, b) prosodică sau ritmică și c) verbală. Cumularea acestor trei deviații poate fi propusă ca trăsătură definitorie: ele constituie un fel de sistem în cadrul căruia fiecare își dobîndește valoarea — în sens saussurian — numai prin raportarea simultană la celelalte două. Observînd criteriul semnificației, opera poetică se definește ca un organism dotat cu semnificație proprie: „sensul final (depășind sensurile provizorii și secundare cu care se încarcă în timpul desfășurării ei) vine din interior, în așa fel încît conținutul referențial scapă cu totul categoriilor adevărului și falsului [39], și însăși tautologia încetează de a mai fi tautologică. Semnele lingvistice, ritmice, melodice, care o alcătuiesc, află, dincolo de valoarea lor proprie (și fără ca aceasta să fie numai-decît abolită), în această structurare comună, o valoare nouă, definitivă, inexistentă în afara operei" [40]. Atunci, incompatibilitatea între poem și sens literal, „în totalitatea lui ca atare", este evidentă [41]. Unitatea semnificativă se constituie numai pe plan ritmico-sintactic [42]; se produce acea semantizare prin ritm despre care Zumthor scria și în „Stylistique et poétique": putem, așadar, reține, ca prim element al identității poetice, exclusivitatea unor semnificații.

Deviația verbală, sau retorică, este aleasă ca obiect de analiză deoarece este socotită ca „sumă a tot ceea ce opune pe plan lexical și gramatical formal ca și pe plan semantic, monumentul documentului" [43]. Nivelul de semnificație este superior, iar forma mai sever circumscrisă: planurile —

---

[37] *Id.*, p. 47.
[38] *Id.*, p. 55.
[39] Printre tentativele actuale de a depăși limitele analizei semiotice, una dintre cele mai interesante este aceea care propune să se introducă dihotomia *adevăr/fals* (de ex., Marc Eli Blanchard, *Description: Sign, Self, Desire*, The Hague, Mouton, 1980); aceasta poate surprinde dacă ținem seama că nu puțini au fost cei ce au susținut ireductibilitatea axiologiei la semiotică.
[40] *Langue et techniques ...*, p. 56.
[41] *Ibid.*
[42] *Id.*, p. 63.
[43] *Id.*, p. 71.

lexical, gramatical şi semantic — sînt conjugate cu procedeele — morfologice, figurative şi stilistice — în scopul obţinerii acestui dublu efect în monumentul poetic. Limba poetică se instituie în tensiunea dintre uzaj şi model [44], în aceea dintre limbajul primar de comunicare şi o anterioritate a actului literar individual sau colectiv —: natura anteriorităţii poate fi foarte variată, însă ea semnalează un fapt constant, omniprezenţa intertextualităţii, fără limitări cronologice. Aspectul artificial al acestui efort de structurare apare „într-un soi de inflaţie a mijloacelor lingvistice", sensul referenţial şi nuanţele afective ale textului nu sînt atinse decît în mod indirect de acest efort care „modifică valorile intrinsece ale expresiei, relaţiile semnificative interne ale frazei; în general, el nu alterează nici valoarea extrinsecă, nici sensul extern şi evident al acesteia" [45]. Latinismele lexicale, contrastele dialectale, barbarolexia, jocul nelimitat cu semnificantul, procedee ce traduc fascinaţia — cam elementară! — produsă de cuvîntul rar, sînt subordonate edificării limbii monumentare [46]: aceasta se anunţă ca o „funcţionalizare" a resurselor limbii, adică folosirea lor într-un scop determinat; acest scop este, în primul rînd, *expresiv* [47], limbajul operează prin forţa lui aluzivă, sugestivă, forţa generatoare de efecte poetice [48], „imperfecţiunea" referenţială devine condiţie *sine qua non* a funcţionării poetice.

2.5. Stabilind că mutaţiile semantice se produc în cadrul unui sistem de opoziţii, printr-un joc de contraste ce poate fi recunoscut la orice nivel — ritm, construcţie, sens — Paul Zumthor situează manifestarea poetică în perspectivă semiotică: „orice element al formei poetice este semn. Dar nu semn ce trimite direct la o realitate exterioară operei (...) ci semn 'închegat' [...] într-un ansamblu registral care îi comunică modul lui particular de a fi şi ale cărui (toate) elemente constitutive sînt semnificative unele faţă de altele. Poezia ca atare (...) constituie *un vast ansamblu de semne reciproc motivate* (...). Oricare ar fi natura, valoarea — calitatea — fiecăruia din elementele care-l formează, poemul îşi trage sensul *din el însuşi nu din faptele semnificate*" [49]. Această autosemantizare a discursului poetic este condiţia de originalitate — definită ca rezultat al dinamicii semnificaţiilor

---

[44] *Id.*, p. 74.
[45] *Id.*, p. 75.
[46] *Id.*, pp. 75—82.
[47] *Id.*, p. 104.
[48] *Id.*, passim.
[49] *Id.*, 195.

„interne" — dar nu numai a poeziei „romanice", ci a oricărui act poetic: originalitate şi nimic mai mult, deoarece implicaţiile axiologice ar cere situarea discuţiei pe alt plan.

Produsul poetic este limbaj, un limbaj în sînul limbii, aşa cum s-a mai spus. Paul Zumthor oferă însă o demonstraţie dintre cele mai ample şi mai abil conduse a acestei instituiri, sau, poate, mai bine, *instalări*. Operaţia se produce în mod specific, specificitatea fiind determinată, la fiecare epocă, de „starea" poeziei: constanta, fenomenul permanent este autosemantizarea, variabila este gradul de inovaţie ce o caracterizează, „gradaţia" fiind consecinţa directă a schimbării modului de funcţionare a „cuvîntului poetizat". Rezultatul este ceea ce Zumthor numeşte *supralimbajul*, de care pomeneam mai înainte.

Perspectiva „exclusiv formală" — recunoscută explicit în mai multe rînduri [50] — este prezentată ca o inerenţă a poeticii medievale: imperativul obiectivităţii nu admite ca ... obiect de analiză decît ceea ce ţine de certitudine, forma textuală, elementele extratextuale sînt prea puţin *certe* pentru a fi acceptate ca părţi ale obiectului epistemic. Judecată din perspectiva studiilor ulterioare, ideea autarhiei formei s-a dovedit deosebit de fecundă tocmai prin vulnerabilitatea ei: recuperarea „istoricităţii", a acelui *hors-texte* neglijat în perioada absolutismului structuralist, ar putea constitui marca emergentă a uneia din cele două — a celei de-a doua — etape din creaţia zumthoriană.

3. *Essai de poétique médiévale* (1972) constituie, de bună seamă, dezvoltarea şi validarea prin extinderea corpusului analizat, tezelor — ipotezelor — propuse pînă atunci ca preliminarii: mărginindu-se să postuleze unitatea dintre formele de gîndire şi cele de vorbire, Paul Zumthor identifică obiectul de studiu cu formele de vorbire şi de scriitură unificate în text. Tot printre postulate intră „stabilirea textului", operaţie fundamentală pentru poetica propriu-zisă, nivelul experimental al acesteia. Este admisă, dar mai curînd la nivelul intuiţiei decît la acela al datului precis, dubla istoricitate, aprofundată în studiile ulterioare [51], a dialecticii producţie-produs-consum: aceasta presupune un dublu punct de plecare concret,

---

[50] *Id.*, passim.

[51] „Istoricitatea este trăsătura care, în studiul culturilor vechi, în lectura critică a textelor antice sau medievale, caracterizează simultan, dar separat şi în mod diferit, atît pe cel ce citeşte cît şi obiectul care este citit" (*Parler ...*, p. 40).

textul și cititorul modern (medievistul) căruia acest text îi este oferit [52]. La polul receptor este posibil clivajul dintre lectură și interpretare, filologie și poetică. Poetica își propune definirea regulilor de transformare proprii unui discurs ca ansamblu semnificant: analiza esențelor nu face parte din obiectul ei. Demersul de tip formal este reafirmat, poetica fiind concepută ca un studiu al „modurilor de a fi": *a fi* trimite la textul concret ce trebuie decodat cu „înțelegere", evitînd „ancronismul". Zumthor face o recomandare, își exprimă un deziderat mai curînd decît oferă mijloacele de a ajunge la o astfel de receptare a textului medieval. Absența soluțiilor în acest sens este — încă — una din acele „deficiențe productive": în studiile sale ulterioare, Paul Zumthor, temperînd sau aducînd amendamentele necesare influenței școlii semiotice de sorginte saussuro-hjelmsleviană, moderîndu-și credința — generată de un logocentrism excesiv — în autotelismul textului poetic, încearcă să includă în obiectul de studiu factorul socio-cultural, judecă textul sub raportul condiționărilor istorice, ideologice etc.: invadarea-textului-de-către-istorie nu mai poate fi ignorată. Elementele — numeroase — ale acestei concepții se găsesc chiar și în *Essai ...*, dar, revendicînd prioritate operatorie pentru studiul sincronic, este contestată — cel puțin în faza inițială — valoarea interpretărilor bazate pe abordarea externă a produsului poetic (de ex., un referent istoric presupus). Aceasta nu înseamnă, bineînțeles, eliminarea oricărei diacronii, implicită în ideea de mutație și în aceea de „mouvance", propusă ca atribut nu numai *compatibil* cu orice text, dar și *definitoriu*. Treptat, „dreptul istoriei" va fi recunoscut, analiza structurală nu va mai fi decît un moment dintr-un program, interesat în primul rînd de procesele subiacente care servesc de suport structurilor [53].

3.1. Întrucît cititorul român dispune de textul acestei lucrări centrale — în ordinea importanței — pentru creația zumthoriană, nu voi stărui asupra conținutului ei; aș prefera o prezentare indirectă prin reproducerea cîtorva aprecieri aparținînd fie autorului, fie unora dintre receptorii ei, în momentul apariției, după care voi propune propriile mele aprecieri făcute cu deosebire din perspectiva remanierilor suferite de conceptul de poetică în cercetarea lui Paul Zumthor.

Ediția italiană a volumului *Essai de poétique médiévale* apărea, în 1973, cu titlul — semnificativ pentru imposibilitatea obiectivă a unor delimitări — *Semiologia e poetica medievale* și era însoțită de un interviu luat autorului

---

[52] *Essai ...*, p. 11.
[53] *Parler ...*, p. 64.

de Cesare Segre, el însuși, după cum se știe, nu numai foarte cunoscut semiotician, dar și reputat medievist. Întrebările pun în lumină cîteva aspecte caracteristice pentru demersul poetic, subliniind totodată valoarea soluțiilor propuse de acest tip de demers, valoare nuanțată, evident, de intervenția — și competența — cercetătorului: raportul dintre text și istorie, filologie și abordare structurală, poetică și semiologie, posibilitatea de expansiune a unei metodologii prin dilatarea corpusului etc. Răspunsurile orientează lectura volumului care a suscitat discuția, însă ele mi se par mult mai prețioase ca elemente ale unor proiecte dictate de necesități de precizare — sau chiar de definire — a poeticii ca modalitate de explorare a literaturii.

3.1.2. Examinarea relației text literar-istorie impune distincția între istoria „circumstanțială" și istoricitatea proprie textului, autorului și publicului contemporan: această istoricitate se află în raportul dintre autor și public, pe de o parte, și text, pe de alta, ea poate fi tradusă ca marcă a unei duble psihologii, una inițială, cealaltă terminală, producătoare și, respectiv, consumatoare: aceasta ar constitui „ființa" textului în cadrul istoriei. Implicarea subiectului, mai exact, a subiectivității, presupune un efort de adecvare a teoriei moderne — și ea purtătoare a unei istoricități care menține ambiguitatea implicării subiectului în scriitură și dialectica ce se instituie datorită acestui fapt — la textul medieval, produs al unui univers cultural atît de deosebit de al nostru, în special de al *nostru* „care a determinat și, ca să zic așa, marcat cronologic întreaga teorie a textului și a scriiturii"[54]. Extrapolarea modelelor — *noastre* — înseamnă de-temporalizare, iar aceasta — de cumva poate fi realizată — cere o prudență care, în acel moment al cercetării zumthoriene, recomanda mai curînd abordarea lingvistică, singura validă, *descrierea* semnificanților, nu și analiza „în profunzime" a jocului lor, acel joc care ar permite perceperea întregului sens: textul este un obiect semiotic brut, participant la o anumită configurație semnificantă. Cînd se procedează la descrierea acesteia, mișcarea în timp este cel puțin implicită și, fiindcă întotdeauna este vorba de un proces de adaptare la *circumstanțe în schimbare*, desprinderea unor reguli de transformare este nu numai posibilă, dar chiar inevitabilă. Ca să-și „cuprindă" obiectul, Zumthor a operat o secțiune sincronică în diacronie — *cronotipul* lui Segre — ; această secțiune sincronică corespunde — cel puțin

[54] „Intervista a Paul Zumthor, a cura di Cesare Segre", in *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 433.

aparent — unei stări de echilibru, de maximă integrare a părţilor într-un tot: perioada dintre 1150 şi 1250. Identificarea şi definirea mai multor coduri poetice au făcut posibilă urmărirea transformărilor pînă în secolul al XV-lea, pregătind totodată arsenalul operaţional pentru studierea poeticii marilor „rhétoriqueurs" [55]. În acest sens — deşi nu foarte explicit — *Essai de poétique médiévale* este şi o carte de istorie literară.

Pentru a realiza acest tip de descriere a semnificanţilor, Paul Zumthor a pornit de la analizele de tip filologic, Avalle şi Terracini fiind modelele sale adesea aduse în discuţie, şi de la preceptele, de alt tip, lui Jakobson şi ale unor *new critics*. „Bazele" lingvistice ale demersului zumthorian trimit la Hjelmslev, Greimas, Benveniste şi, în măsură mai mică, la Chomsky. Această formaţie explică siguranţa cu care Zumthor îmbină analiza filologică cu cea structurală. Filologia, aşa cum o spune în multe din studiile sale, este condiţia preliminară a oricărui studiu structuralist, transformaţional sau de orice factură. Însă avantajele nu trebuie văzute doar în acest sens, deoarece analiza filologică, la rîndul ei, poate găsi instrumente de lucru în metodologia structuralistă, aceasta fiind deosebit de eficace, de pildă, în stabilirea variantelor şi a amplitudinii transformărilor [56].

Socotind că textul poate fi descompus în unităţi semnificante ce aparţin unor coduri anumite (tradiţia) şi că unele semne pot aparţine mai multor coduri, a fost introdus conceptul de *indice* (propus de Cesare Segre) pentru a orienta decodarea şi a permite, măcar teoretic, înlăturarea ambiguităţii. Aceşti indici pot, pe de altă parte, să arunce o lumină indirectă asupra relaţiei autor-operă-cititor, fără ca teza generală a concepţiei zumthoriene despre poetică să fie infirmată [57]. Tot astfel, extinderea corpusului la investigarea altor literaturi ar putea duce la schimbări sau completări pe care corpusul francez nu le favorizează, tezele ce fundamentează demersul rămînînd totuşi neschimbate: acestea ar putea constitui prima piatră la edificiul uriaş a ceea ce ar putea fi cîndva o Poetică medievală europeană [58].

3.2. În climatul creat de apariţia volumului *Essai de poétique médiévale* — apreciat drept „tentativa cea mai sistematică ce a fost făcută vreodată de a propune o nouă lectură a poeziei medievale cu ajutorul metodelor lingvistice şi semiotice" [59], „o carte atît de profundă şi de nelinişti-

---

[55] Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978.
[56] *Semiologia e poetica medievale*, p. 436.
[57] Poate fi dată ca exemplu ediţia Segre a *Cîntecului lui Roland*.
[58] *Id.*, p. 437.
[59] *Yearbook of italian Studies* 1972, Firenze, Casalini, 1974, p. 164.

toare"[60] — Zumthor a fost întrebat de un grup de colegi italieni care sînt poeticile de care s-a folosit cel mai mult pentru a surprinde structura poeziei medievale, în ce măsură s-a servit de ele și de ce. Răspunsurile[61] la această — triplă — întrebare constituie una dintre „confesiunile" reputatului specialist, bilanțul unui număr considerabil de ani de căutări neîntrerupte. Spun „una dintre" deoarece același lucru se poate susține și despre volumul *Parler du Moyen Age*: în ambele cazuri, un fel de „Paul Zumthor par lui-même".

3.2.1. Analiza poetică este definită, mai întîi, prin raportare la filologie. Aceasta, deși indispensabilă ca descriere textuală preliminară, ajunsese în imposibilitatea de a se depăși prin propriile ei mijloace. Inexistența unor poetici moderne făcea ca impasul să pară ireductibil deoarece substitutul metodelor tradiționale nu fusese găsit. Tendințele generate de *new criticism* păreau învechite în cadrul epistemic european: contactul cu școlile italiană (Contini, Avalle, Segre), germană (Jauss) și mai ales „pariziană" a fost capital. Se putea alege între psihocritică, sociocritică, sau critica imaginarului, ... sau multe alte „critici": însă nici una nu deținea atributele de generalitate și abstracție definitorii pentru o poetică. Interesul pentru text a fost sporit de influențele asociate ale *new criticism*-ului și structuralismului. Potrivit orientării școlii franceze, Paul Zumthor își sprijină interpretarea textelor pe o analiză critică a limbajului sau pe metodele semiotice: „textul în materialitatea lui, este singura certitudine pe care o avem, mai ales pentru un *corpus* atît de vechi ca cel medieval"[62].

3.2.2. Precizînd noțiunea de *poetică*, Zumthor își reafirmă datoria față de Jakobson și de discipolii acestuia: „poetica este considerată ca o teorie a literaturii sau, mai exact, a «literarității», a ceea ce constituie în mod specific faptul literar"[63], adăugînd la aceasta o marcă istorică: *medievală*, expresie a particularului, însă o poetică aptă să integreze — cîndva — nivelul poeticii generale. Deocamdată, extrapolările sînt eliminate, convingerea autorului fiind că o știință a universalului nu prea este posibilă. De altfel, Zumthor afirmă în mai multe rînduri că realizarea științei literaturii este iluzorie: aș spune, totuși, că fixarea ei ca țel trebuie admisă nu numai fiindcă stimulează cercetarea, dar și fiindcă această „știință" poate

---

[60] *Id.*, p. 170.
[61] *Id.*, pp. 152—180.
[62] *Id.*, pp. 153—154.
[63] *Ibid.*

căpăta forme particulare ce exclud izomorfismul cu disciplinele — sever — nomotetice.

Ca în orice demers ştiinţific, alternanţa între inducţie şi deducţie creează o mişcare dialectică, analogă cu aceea care comportă o lectură-interpretare-re-lectură: depăşirea inducţiei, a analizei textuale, favorizează construirea unor *modele* (formule sau suprastructuri), nivel relativ abstract, adaptabil analizării altor texte; la rîndul ei, această analiză favorizează construirea unui model mai general, la un nivel superior de abstracţiune. În noţiunea de poetică intervine atît ideea unei descrieri generale — perspectiva cercetătorului din secolul al XX-lea — cît şi cea de amprentă a epocii de elaborare a textului. Marca istoricităţii — a cărei recunoaştere va deveni, pentru Paul Zumthor, una din preocupările centrale în tentativele lui cele mai recente de a redefini poetica — ar putea fi stabilită pornind de la o „supravalorizare" a instrumentelor retorice dintr-o perspectivă teleologică şi de la raportarea lor la atitudinea *eu*-lui creator, adesea explicit prezent în text, temperînd, bineînţeles, excesele de interpretare către care, din lipsa datelor, ar fi împins cercetătorul.

3.2.3. „Dubla accepţie" a termenului *istorie*, „dublul istoricism", „ambiguitatea istoricismului", „adevărata istoricitate" sînt expresii frecvente în *Essai de poétique médiévale*: ele traduc necesitatea de a depăşi analiza exclusiv formală şi a adăuga elemente de altă natură pentru stabilirea identităţii operelor. *Istoria* este fie serie evenimenţială, fie structură culturală, sau, mai precis, circumstanţe şi modalităţi istorice. Zumthor cuprinde în obiectul de studiu al poeticii aspectul istoric, înţeles ca mod-istoric-de-existenţă-exprimat-în-texte, fără a exclude cu totul prima ipostază a istoriei, circumstanţele. În cadrul textului poate fi recunoscută o altă opoziţie: *istoria* textului se opune *istoricităţii* acestuia [64]. Textul are o *istorie* — studiată de istoria literară, a cărei utilitate pentru „situarea temporală" a operei este indiscutabilă — dar şi o *istoricitate* — suma mărcilor istoriei, de la istoria ideilor pînă la biografie sau la istoria socio-politică. În afară de aceasta, istoricitatea este de două ori prezentă: a) în act — poemul-obiect, şi b) în teorie — poetica implicită (simultană) sau explicită (ulterioară). Prin urmare, atît textul-operă cît şi poetica trebuie socotite ca totalitate (în accepţie croceană), dar şi ca istorie în acelaşi timp.

Textul-ca-totalitate trimite la „autonomia textului", la desprinderea lui de geneză; nu este „imobilitate", mai ales cînd avem de-a face cu epoca

---

[64] *Id.*, p. 157.

medievală anterioară expansiunii formelor scrise: autonomie şi „mouvance" sînt perfect compatibile. Acea „vibraţie internă", pentru care Zumthor a propus termenul „mouvance", „factor capital al modului real de existenţă a textului" [65] implică — mai curînd aş spune *este determinată de* — o atitudine, o intenţie, fie şi numai latentă, a unei subiectivităţi: atîta doar că aceasta nu este o valoare recunoscută. Resorbită în tipic, subiectivitatea, manifestată lingvistic de personalul „eu", este greu de distins, enunţarea este integrată enunţului [66]. Modurile de apariţie a subiectivităţii, despre care găsim cîteva sugestii la Paul Zumthor, ar merita, desigur, un studiu special, dar realizarea lui numai cu instrumente lingvistice şi numai la nivelul semnificantului nu poate fi concepută: ar trebui luate în consideraţie, cu precădere, anumite funcţii ale limbajului (conativă, fatică, sau chiar referenţială) şi examinate de pe poziţiile teoriei enunţării, ale filosofiei acţionaliste sau ale teoriilor logice despre dialogism. Subiectivitatea poate fi valorizată numai dacă apare ca element de motivare a textului: în acest scop, chiar şi biografia autorului poate fi acceptată.

3.3. Conştiinţa complexităţii problemelor epistemologice puse de alegerea unei metode este uşor reperabilă în toată opera lui Paul Zumthor. Termenii care definesc spirala lectură-interpretare-re-lectură, acest joc permanent între inducţie şi deducţie, sînt împrumutaţi de la Spitzer lectură şi re-lectură servesc drept *cadru, încadrează* interpretarea; mijloacele ei, intenţia, legitimitatea, regulile interpretării constituie obiectul cercetării poeticii zumthoriene, obiectul oricărei poetici. „Momentul interpretativ" condiţionează necesităţile metodologice: centrarea interpretării asupra obiectului literar, textul ca atare, este recomandabilă, pentru puritatea demersului, cu deosebire cînd este vorba de literatura epocilor îndepărtate, în acest fel evitîndu-se riscurile unei hermeneutici ce ar implica subiectul (momentele care *încadrează* interpretarea: lectura şi re-lectura).

4. *Essai de poétique médiévale* este şi rămîne, aşa cum s-a spus, tentativa cea mai sistematică, cea mai susţinută de a supune unei lecturi de factură semiotică şi lingvistică [67] un corpus de întinderea literaturii medievale franceze. Dar, totodată, *Essai* ..., ca moment de concretizare a unor acumulări, de comunicare a rezultatelor unor experienţe, a unei îndelungate

---

65 Paul Zumthor, *Langue, texte, enigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 58.
66 *Yearbook* ..., p. 160.
67 Vezi nota 58.

frecventări a textelor, marchează „relansarea" unei problematici, este, cum scrie însuşi autorul reluînd o expresie, devenită celebră, a unuia dintre inspiratorii săi doctrinari, o provocare: o provocare adresată lui însuşi, o provocare acceptată şi onorată. Extinzînd baza experimentală, Zumthor propune un nou început, realizările sale anterioare constituie ceva perfectibil, iar energia cercetătorului este absorbită de exigenţele acestei desăvîrşiri. Găsind noi argumente, Paul Zumthor îşi consolidează ipotezele prin referirea la faptul literar obiectiv, la structura şi funcţionarea lui, sau, dimpotrivă, elimină ceea ce nu se verifică într-un plan superior de abstracţie, elimină excesele particularizante şi reţine doar elementele cele mai rezistente, cele care îşi pot confirma oportunitatea în cadrul unei teorii generalizabile. Vechile texte sînt considerate ca o sursă inepuizabilă de semnificanţă. Faptul este demonstrat în studiile adunate în volumul *Langue, texte, énigme* (1975) şi, ca o întoarcere la empiric, pentru a da un nou suport nivelului teoretic, în *Le Masque et la lumière* (1978), unde Zumthor se ocupă de poetica marilor „rhétoriqueurs". Este din nou subliniată pertinenţa modelului lingvistic într-o cercetare bazată pe semn, iar pentru o cultură care începe să înglobeze grafismul — ca substanţă generatoare de sens — metodele subordonate semiologiei sînt deosebit de eficace. De astă dată, acreditarea metodelor este făcută cu mai multă fermitate, întrucît şi motivaţia este mai solidă, dar, cu aceeaşi fermitate, sînt semnalate şi limitele acestui tip de analiză: descrierea semiotică — situată exclusiv la nivelul expresiei lingvistice — devine nonpertinentă, sau pur şi simplu nu se poate efectua, dacă admitem — şi nu se poate să n-o facem — că obiectul poetic nu este integral verbalizabil. Soluţiile sugerate — nimic nu pare definitiv — pentru a învinge aceste limite constituie însăşi deschiderea către alte tipuri de demers adoptate în vederea obţinerii unei metodologii complexe în măsură să dezvăluie totalitatea — sau ceva cît mai apropiat de ea — sensurilor unui corpus literar, oricare ar fi dimensiunile lui şi epoca de elaborare. S-ar putea semnala, de pildă, examinarea strategiilor retorice, aşa cum au funcţionat ele în literatura medievală, pentru a aprofunda mecanismele de formare a limbajului poetic [68].

4.1. În studiile cele mai recente întreprinse de Paul Zumthor în vederea perfecţionării metodei destinate, aşa cum spuneam mai înainte, revelării elementelor ce pot contribui la întregirea imaginii despre capacităţile semnificative ale operei poetice, se remarcă interesul pentru procedeele analitice

---

[68] *Langue, texte, énigme*, pp. 91—124.

care ar îngădui perceperea individualului într-un limbaj poetic determinat de structura sa topică. Ar fi vorba de reintroducerea conceptului de *mimesis*, considerat dintr-o perspectivă limitată, dar care, în schimb, se extinde asupra cîmpului marcat de prezența subiectului: acesta, enunțînd textul, îl construiește, comunicînd astfel dorința de a spune. Intervine, așadar, un aspect extratextual care modifică, îmbogățind-o, referința textului [69]. Studiile consacrate — integral sau parțial — recunoașterii indicilor de subiectivitate sînt, de fapt, realizarea unui program anunțat, sumar, în *Essai ...* Încadrate în cercetarea actuală despre enunțare, ele pot beneficia de tipurile de explorare verificate de aceasta și pot înlesni revelarea *existenței obiective* a unui *eu*, în text, obiectiv și el, un *eu* care, pentru cercetător, trebuie să fie altceva decît fragmentele unei existențe, adesea iluzorii, produsul unor legende. Delimitarea acestui *eu* nonfictiv, autor al enunțării și subiect al enunțului, face parte din proiectul, mai amplu, de recuperare a *istoriei*, de stabilire a mărcilor istoricității ca elemente indispensabile identității textelor: realizarea acestui proiect nu poate fi imaginată decît cu concursul disciplinelor umaniste ce vor permite descrierea totalității antropologice care trimite la activitatea subiectului [70]. În această tentativă de a stabili proporția dintre *istorie* și *ficțiune* nu trebuie ignorate complicațiile ce pot interveni dacă literatura este supusă probei adevărului [71] în scopul de a-i stabili valoarea cognitivă. Pentru acest aspect, aș vrea să semnalez, întrucît sînt cu totul remarcabile, studiile consacrate alegoriei, socotită ca joc între existență și aparență, între adevăr (paradigmatic) și sens (sintagmatic), adică între alegoric și literal, între „lumină" și „mască". Paul Zumthor folosește conceptul de „alegoreză" pentru a desemna modul de scriitură generat de alegorie: lectura alegorezei permite aprecierea distanței dintre semiotic și semantic, reducerea ei, trecerea de la primul la cel de-al doilea plan impune lectura interpretativă [72]. Evitînd orice asimilare abuzivă de tip sociologizant, Paul Zumthor analizează implicarea realului în literar, mai ales printr-o distincție netă între planul formal și cel referențial, între planul sensului și cel al valorii de adevăr. Pentru analiza modalităților de înscriere a textului în istorie și a istoriei în text, capitolul „Un lieu dans l'Histoire",

---

[69] *Id.*, pp. 163—215.

[70] Paul Zumthor, „Médiéviste ou pas", in *Poétique*, 31, 1977, pp. 306—321.

[71] Vezi nota 38.

[72] „Allégorie et allégorèse", „Le jeu de la cour", in *Le Masque et la lumière*, pp. 78—93 și respectiv 39—55.

din volumul *Le Masque et la lumière*, mi se pare fundamental. Reluînd unele concepte — *cronică, context, istoricitate* — definite încă din perioada elaborării *Încercării de poetică medievală* şi imediat după apariţia acesteia, Paul Zumthor le nuanţează şi face din ele adevărate instrumente operaţionale, axe de organizare a discursului analitic ce îşi propune descrierea limbii literaturii medievale.

5. Metalimbajul poetic se desfăşoară ca o suită de semnalări, de sugestii, propuneri, cristalizări teoretice, ca să ajungă la o cunoaştere cît mai cuprinzătoare a naturii şi funcţiilor limbajului într-o ipostază specifică. Prudenţa, adesea manifestată, nu este semn de nesiguranţă, ci intuirea complexităţii şi a pluralităţii modurilor de existenţă a ceea ce ne-am obişnuit să numim operă literară. Cunoaşterea acestei modalităţi multiple este însuşi scopul poeticii: mijloacele de a-l atinge se precizează într-un şir de interogaţii al căror obiect şi a căror succesiune sînt stabilite de cercetătorul conştient de exigenţele demersului său. Această conştiinţă imprimă discursului zumthorian o puternică notă critică ce răspunde parcă dorinţei de obiectivitate. Raportarea permanentă la propriul tău discurs ar face posibil un studiu despre intratextualitate, dintr-o optică specială, care ar putea duce la înţelegerea a ceea ce-aş numi dinamica semnificatului — sau a referinţei — metadiscursului poetic în formulă zumthoriană. Explicaţia acestei mişcări perpetue — un fel de „mouvance" bazată pe alt fel de motivaţii — ar putea fi aspiraţia către acea totalitate de semnificaţii care justifică discursul interpretativ al medievistului, filolog sau poetician [73] sau pur şi simplu justifică nevoia re-lecturii dintr-o perspectivă schimbată. Mişcarea permanentă pare să fie pentru Paul Zumthor însăşi raţiunea discursului critic: „Un discurs critic nu se justifică decît în măsura în care, construindu-se, se desconstruieşte, ca să se reconstruiască apoi autocriticîndu-se" [74]. Titlul ultimului său volum, *Parler du Moyen Age (Vorbind despre evul mediu)* subliniază această acţiune auto-constructivă, care valorifică limbajul atît în funcţia lui referenţială cît şi în cea metalingvistică: evul mediu este un referent extratextual, dar şi un limbaj-obiect. Acest ultim volum este oferit ca piesă în „procesul istoriei", al cărei „străvechi dosar" a fost redeschis în urmă cu vreo cinci-şase ani [75]: sinteză a poziţiilor sale teoretice, recon-

[73] Paul Zumthor, „Le texte-fragment", in *Langue française*, 40, 1978, pp. 75—78.
[74] *Parler* ..., p. 86.
[75] *Id.*, p. 9.

siderare critică a unei doctrine elaborate timp de peste trei decenii, așadar, remaniere, sau, cu toată încărcătura conotativă, autobiografie intelectuală: un du-te-vino neobosit între fenomenologia textuală și generalizările extrapolabile, traducînd dorința de a depăși particularul, de a surprinde, în cadrul unei poetici speciale, elementele unei discipline generale.

Lucrînd la traducerea acestei cărți am contractat cîteva datorii pe care le mărturisesc cu o deosebită plăcere. Drept care, aș vrea să-i mulțumesc mai întîi domnului profesor Paul Zumthor, căci, răspunzînd solicitărilor mele, m-a ajutat să actualizez o serie de note din ediția franceză, să înțeleg mai bine propria sa poziție față de lucrarea pe care o pun acum la îndemînă cititorului român și, prin furnizarea unor studii la care nu aș fi putut ajunge fără bunăvoința domniei-sale, să am o imagine cît mai completă despre o doctrină a cărei poziție privilegiată în cercetarea contemporană este unanim recunoscută.

Îmi exprim recunoștința față de doamna Mariantonia Liborio, realizatoarea versiunii italiene, căreia îi datorez posibilitatea unor confruntări și a găsirii multor soluții. Îi sînt adînc îndatorată pentru aceasta, dar și pentru înlesnirea comunicării.

Generozitatea domnului Cesare Segre m-a făcut să pot aprecia receptarea poeticii zumthoriene cu ajutorul unui medievist semiolog de cea mai înaltă clasă. Gratitudinea mea este pe măsura generozității sale.

Și nu pot să nu mulțumesc celor care, în cadrul editurii *Univers*, prin inițiativă, competență, scrupul profesional și respect pentru carte au dus la bun sfîrșit apariția acestui volum.

MARIA CARPOV

Introducere

Folosirea cuvintelor Poetică *și* medieval *în titlul acestei cărți trebuie cît de cît justificată. Manifest nu este nici sensul celui dintîi, nici sensul celui de-al doilea, însă cauzele neprecizieі și ale obscurității sînt, pentru fiecare din cei doi termeni, cu totul diferite.*

Adjectivul medieval *îl folosesc din pură comoditate întocmai ca o etichetă, pentru care cred că este mai bine să se recurgă la un termen uzual, fie și aproximativ (însă lămurit de context), decît să se adauge fără rost încă un cuvînt jargonului care circulă astăzi. Același lucru îl pot spune și despre expresia* evul mediu (Moyen Âge) *pe care n-am căutat să o ocolesc: din păcate, ea trimite la alți doi termeni din care face o „medie". A fost calchiată în franceză, la începutul secolului al XVII-lea, după latinescul* media aetas *(sau* medium aevum*), el însuși creat, pe la 1500, de către filologii umaniști: aceștia desemnau astfel perioada ce se întinde de la căderea Imperiului roman pînă la cea dintîi manifestare scrisă a limbilor moderne, către veacul al X-lea; apoi accepția cuvîntului s-a extins atît de mult, încît a cuprins tot ce precedase „renașterea literelor" de care toată lumea era așa de mîndră* [1]*. Prin 1800, „moyen âge" a devenit un bun public, dar aceasta n-a prea ajutat la precizarea noțiunii. Atunci apare* médiéval *care îl înlocuiește pe* moyenâgeux, *devenit peiorativ. Ca și alți termeni creați de către istorici, la începutul cercetărilor lor, pentru a descrie trecutul,* moyen âge *și* médiéval *nu au decît o valoare operatorie, sumar cantitativă, și nu comportă nici o denotație calitativă. În cartea aceasta, voi considera că cei doi termeni trimit la un ansamblu de forme culturale destul de îndepărtate în timp pentru a se situa cu totul în afara experienței trăite de noi, oameni ai secolului al XX-lea. Putem recunoaște cel mult vreo imagine fosilizată pe ici pe colo, printre rămășițele civilizațiilor preindustriale ce se mai află încă amestecate în structura civilizației noastre.*

---

[1] Baldinger, 1962.

În ceea ce privește formele de vorbire și scriere, obiect al studiului meu, punctul de plecare cronologic aproape coincide, sub un aspect capital, cu un început absolut: apariția și cristalizarea, între veacurile VIII și XI, a înseși limbilor în care s-au realizat aceste forme. Zona de sosire, sau de decădere, corespunde, în mod mai puțin limpede, unei perioade de mutații rapide în structura acestor limbi, cuprinsă între veacurile XIV și XVI: perioadă în care triumfă textul scris și în care se va instaura (încet) domnia cărții. Se desenează astfel, în mare, o dublă linie de clivaj, atestată și de alte dovezi: procesul de maturizare a idiomurilor romanice, germanice și slave a fost probabil unul dintre aspectele marii revoluții comerciale (a cărei importanță istorică nu este întru nimic mai prejos decît aceea a revoluției industriale din secolele XVIII—XX) care, în jurul Mediteranei și pornind de aici, a avut loc în aceeași perioadă.[1] *Această apropiere a faptelor este, fără îndoială, oarecum paradoxală. Vom constata totuși, în toate capitolele acestei cărți, că, începînd din secolele XIII, XIV, XV, în toate sistemele și codurile despre care este vorba, apar și se adîncesc alterări deosebit de însemnate.*

Din acești termeni opuși se desprinde însă o unitate. Deși foarte eterogenă în privința elementelor ce o compun, civilizația „medievală" prezintă omogenitate în forme și prea puțină variație în funcționare; așa se explică, dealtfel, diversitatea aprecierilor cărora le dă naștere. Distincția, devenită clasică, propusă de Braudel, între durate lungi, mijlocii și scurte, se potrivește bine acestei unități complexe, în care fiecare fapt poate fi perceput în diverse moduri, după cum este integrat uneia sau alteia din aceste durate. În cartea de față, unitatea medievală (sub un singur aspect: cel al textelor) este considerată din punct de vedere al formelor și al funcționării, nu din cel al surselor. Încerc să surprind o continuitate precum și, sau poate chiar mai curînd decît, o succesiune de evenimente: în afara surselor, există marile tendințe care se cade să fie desprinse (dar nu rupte) de cadrul lor episodic. Voi proceda cu multă prudență. Unitatea desăvîrșită nu se întîlnește decît în formele utopice visate uneori de către o societate pe cale de dez-

---

[1] Folena, 1970, p. 331.

agregare. Creştinismul medieval nu s-a gîndit coerent pe sine decît atunci cînd a început dezvoltarea statelor naţionale care aveau să-l submineze. Societatea feudală, în sine, era de o mare fragilitate: de aici tendinţa de a se închide asupra ei însăşi. Dealtfel, cînd a intrat în contact cu lumea exterioară, s-a sfărîmat fără întîrziere. Mă voi mulţumi să postulez o anumită unitate globală a formelor de gîndire şi de vorbire între veacul al XI-lea şi al XV-lea. Este o simplificare necesară începutului: mai tîrziu, lucrurile se vor nuanţa fie prin specificări parţiale, fie prin opoziţii diacronice. Poate că, în cele din urmă, se va vedea că termenii evul mediu şi medieval nu se aplică (în ceea ce priveşte textele noastre) decît secolelor XI, XII, XIII, în timp ce în secolele XIV şi XV definiţiile îşi pierd din proprietate: o anumită structură caracteristică pentru veacul al XII-lea mai funcţionează încă şi în al XVI-lea, ba chiar şi în al XVII-lea; o anumită altă structură se sclerozează chiar din mijlocul celui de-al XIII-lea.

Dacă am vrea să ne ridicăm la un nivel destul de înalt de generalitate, studiul textelor medievale ar trebui să îmbrăţişeze mai multe limbi. Sînt cunoscute relaţiile întreţinute, vreme de secole, de către idiomurile vulgare cu limba latină. Dar, între aceste idiomuri, graniţele nu erau întotdeauna la fel de bine precizate. În sînul unei unităţi geografice aproximativ bine circumscrisă, ca Italia septentrională sau vechea Galie, distincţia între florentină şi genoveză, între franceză şi provensală, cel puţin pentru epoca cea mai îndepărtată, este destul de artificială. Aceste „limbi" apar, într-o mare măsură, ca nişte ansambluri de structuri dialectale în interferenţă reciprocă.

Totuşi, raţiuni de ordin practic m-au făcut să nu reţin (cu unele excepţii inevitabile) decît texte „franceze": adică cele scrise într-una sau alta din formele luate de limba vulgară într-o regiune ce se întinde de la frontiera germanică pînă la o linie în arc de cerc ce leagă rîul Ain de Vandeea trecînd prin Bourges şi Châteauroux. Delimitarea este foarte discutabilă; cred însă că acesta este neajunsul cel mai mic. Ea ar putea fi justificată printr-un argument de ordin didactic: dorinţa de a deosebi, fără echivoc, asemenea termenilor aflaţi în opoziţie binară, această „franceză" din epoca cea mai îndepărtată, de limba actuală şi a evita erorile de perspectivă. Mitul „naivită-

ţii", al „farmecului" evului mediu, provine, într-adevăr, mai ales dintr-o apropiere abuzivă a acestor stări de limbă: cea mai veche, mai puţin codificată şi mai puţin gramaticalizată decît cea mai recentă, se prezintă astfel, fără nici un temei, ca un fel de limbă franceză modernă, aproximativă şi nesigură. „Franceza veche" îmi va servi drept teren de experienţă, dacă nu chiar drept laborator. Multe din observaţiile ce se fac aici se referă tot atît de bine şi la celelalte limbi vulgare, şi cred că multe din concluziile la care ajung ar putea fi extrapolate. Mă voi feri totuşi de generalizări.

Care este legătura dintre această limbă şi „literatura" căreia îi serveşte de suport? Întrebarea se referă la aspectul practic. Documentele scrise în limba vulgară, moştenite de la evul mediu, se împart, pînă la începutul secolului al XIII-lea, în două clase: una, mult mai bogată decît cealaltă, cuprinde texte marcate de un indice formal uşor de recunoscut, versul; cealaltă nu cuprinde decît un foarte mic număr de scrieri, cu conţinut adesea juridic, şi care sînt formalizate la nivelul unei frazeologii cu funcţie practică. Pentru această epocă veche, definirea corpusului este simplă: el coincide cu prima clasă, şi cuprinde aproape în întregime spaţiul ocupat de textele scrise. Începînd cu veacul al XIII-lea evantaiul se desface, iar definiţiile devin mai puţin sigure. Cu toate acestea, constanţa anumitor mărci stilistice permite să se opereze o selecţie: nu este cazul să mai reiau aici cele arătate într-un studiu publicat de curînd.[1]

Aceasta este una din raţiunile pentru care, ansamblului definit astfel, îi dau numele de poezie mai curînd decît de literatură medievală. Celelalte raţiuni se vor vedea mai tîrziu. Mi se pare de prisos să menţin, fie şi numai implicit, între termenii poezie şi literatură, o opoziţie pe care, în afara vreunui uzaj romantic, nimic n-o justifică.[2] Poezie, pentru mine, va desemna, pe de o parte, o colectivitate de texte numite „poetice", iar pe de alta, activitatea care le-a produs. Înlătur orice conotaţie de ordin emotiv, şi în acest moment nu spun

---

[1] Zumthor, 1971a, pp. 59–60.

[2] Cf. Mounin, 1962, p. 89; Kibedi-Varga, 1970, pp. 8 şi 22; Meschonnic, 1970, pp. 145–150.

nimic despre evoluția conceptului.[1] *Pentru simplificarea expunerii, mi se întîmplă din cînd în cînd să folosesc* poet, *ba chiar* poem: *acești termeni trebuie luați ca derivați de la* poezie, *în cea de-a doua accepție.*

Avînd în vedere limitările impuse de natura corpusului, exigențele rezultate din imposibilitatea obiectivă de a ieși din texte, chiar dacă am dori-o, poezia medievală constituie astăzi un domeniu privilegiat de cercetare și de gîndire; deoarece ea ne pune, inevitabil, în situația de a înfrunta fenomenul istoric cel mai tulburător: apariția, dezvoltarea și dispariția unui sens într-un vid, cu siguranță întîmplător (rezultat al trecerii timpului și al lacunelor din cunoștințele noastre), totuși un vid experimental aproape desăvîrșit. Înfruntăm acest fenomen fără a-l putea totuși percepe: din pricina îndepărtării în timp, această poezie a încetat de a mai fi productivă. Regulile ce-au guvernat funcționarea ei în secolul al XII-lea sau al XIII-lea nu sînt pentru noi decît reguli de interpretare. Ceea ce cîndva a fost situat în ordinea înfăptuirii, astăzi nu mai poate fi conceput decît ca un model generativ. Chiar dacă (așa cum se poate crede) există un nivel la care se definește universal și atemporal orice poezie, transformările contextului cultural fac această definiție aproape iluzorie, deoarece ele afectează funcționarea elementelor în cauză. Textul este produsul unei operații de codificare ce se realizează pornind de la integritatea structurală și culturală a unei stări de limbă. A fost introdus un element intențional a cărui funcție este să orienteze decodarea: însă nimic nu rezistă mai puțin la trecerea timpului decît acest lucru. În cel mai bun caz, decodările succesive actualizează potențialitățile mereu noi ale textului. Ne întîlnim însă din nou cu factorul timp: capacitatea textului de a fi întins are limite, dincolo de care totul se rupe, iar comunicarea nu mai este posibilă.

Transmiterea literaturii medievale pînă la noi a fost condiționată de tehnicile, foarte rudimentare în vremea aceea, de fixare a scrisului. De aici rezultă o mulțime de dificultăți de

[1] Lotman, 1970, p. 69.

ordin filologic, ce trebuie rezolvate înainte de orice lectură.[1] *Noțiunea de stabilire a textului este în cazul acesta atît de importantă, încît G. F. Contini și elevii săi o utilizează ca punct de plecare, nu numai practic, ci și teoretic, al oricărei interpretări. Această fază inițială a cercetării pune bazele Poeticii propriu-zise. Ea ne informează în mod indirect, preliminar, dar în același timp indispensabil, despre procesul de producere a textului și funcționarea lui internă. Istoria este prezentă în scriitură printr-un joc complex de mediații insuficient cunoscute: dar metodele filologice ne îngăduie măcar să-i constatăm existența.*

Voi socoti aceste preliminarii drept achiziții sigure. Oricît ar fi de complexe chestiunile legate de ele, trebuie (ca să putem depăși acest stadiu al analizei) să le presupunem rezolvate. Voi lucra, așadar, pe texte „stabilite", fără să mai caut principiile după care s-a făcut acest lucru. Să spunem că-mi asum acest risc.

Dublul punct de plecare concret este alcătuit dintr-un text anumit și din cititorul modern (medievistul) căruia i se oferă textul: dialectica producție-produs-consumație, dar alterată de faptul că primul și ultimul din acești termeni implică două istoricități deosebite. Drept care voi face o opoziție între „lectură" și „interpretare": prin „lectură" înțeleg o acceptare binevoitoare, o impregnare și un fel de descoperire inițiatică; „interpretarea" o implică, dar o depășește din momentul în care se transformă într-un soi de agresivitate cuceritoare, de voință de însușire activă și dominatoare. Lectura este imediată; interpretarea, mediată, adică raportată la o realitate de un alt ordin. Lectura înseamnă contactul cu un fapt sau cu o serie de fapte prime; interpretarea determină constituirea unui fapt secund. În acest sens, filologia pare în general că citește mai curînd decît interpretează; ea caută mai mult să desprindă și să pună în evidență unități semnificative decît să revendice proprietatea unui sens... a unui sens care, dealtfel, este sugrumat de îndată ce începe să se înfiripe în mine.

În sincronia textului se află prezente, în realitate, mai multe mănunchiuri de linii diacronice. Unele se referă la știința istorică în legătură cu poezia; altele, la „istoria literară",

[1] Micha, 1964.

disciplină al cărei obiect este variabilitatea literaturii.[1] *Poetica se opune amîndurora deoarece ea cercetează ansamblul semnificant reprezentat de un discurs realizat și încearcă să definească regulile de transformare proprii acestuia. Însă, așa cum lingvistica nu se poate lipsi de istoria limbilor naturale, tot astfel Poetica nu se poate lipsi de datele oferite de cercetarea diacronică. Nu pornim întrebîndu-ne ce sînt esențele, ci care sînt modurile de a fi și metodele. (Acestea sînt, în cadrul revizuirii actuale a științelor umaniste, subiectele cu adevărat problematice: poate nu atît din grijă față de epistemologie, cît ca urmare a unei distanțări a înțelegerii față de un obiect ce a devenit prea complex.) Cînd ne referim la textele noastre medievale, nu se poate să nu ne întrebăm în ce măsură moștenirea retorică ce apasă asupra lor se integrează într-o semiologie generală; nu se poate să nu ne întrebăm dacă este cu putință să păstrăm noțiunea tradițională de stil altfel decît într-un mod cît se poate de vag (continuitatea proprie acelei forme-sens numită text); dacă, în cadrul analizei, este potrivit să folosim opoziția dintre conținut și expresie, formă și substanță, și chiar între denotație și conotație; dacă limba poetică este o structură sau o funcție; dacă variațiile formale care apar în text sînt sau nu asimilabile redundanțelor; nu se poate să nu ne întrebăm care poate fi rentabilitatea utilizării unor categorii extralingvistice cum ar fi de pildă cognitiv și emotiv; dacă este cazul să privilegiem una din semnificațiile textului în dauna acelui „sens vid care le suportă pe toate celelalte", cum spune Barthes. În acest domeniu, metoda, aparatul conceptual, terminologia sînt fără valoare dacă nu ajută la stabilirea locului de invențiune, a momentului în care s-a produs acel ceva ce instaurează textul în plenitudinea lui.*

Finalitatea ideală a unui astfel de studiu ar fi să-i permită unui cititor din secolul nostru să decodeze textul medieval potrivit propriului său sistem, dar fără anacronisme. O anumită voință de a pune totul în slujba poemului, de a-i da toate șansele, de a face din el, atîta timp cît durează lectura, inima universului, în care se simt pînă și cele mai slabe pulsații ale vieții lui: fiind vorba de poezie medievală, este cum nu se poate mai

[1] Todorov, 1970*f*.

evident că o asemenea lectură, lăsată în seama ei înseşi, dizolvă pur şi simplu textul. În cartea de faţă, nu vreau nici să contest legitimitatea, nici să condamnăm în bloc efectele unei asemenea lecturi, ci mai curînd s-o îmbogăţesc orientînd-o în singura direcţie care nu sfîrşeşte într-un impas: cea a sistemului propriu textelor.

Nu este atît vorba să traducem dintr-un cod cultural într-altul, cît mai ales să facem posibilă o înţelegere care să ţină de experienţă. Judecăţile inteligenţei analitice sînt indispensabile pentru pregătirea şi rectificarea acesteia. Însă, prin propriile lor mijloace, ele nu ajung niciodată la altceva decît la clasificări; funcţia lor este aceea de a trezi în cititor o emoţie întemeiată pe raţiune. Ideea aceasta va fi implicată în toate frazele cărţii de faţă. Formularea o voi împrumuta de la Rodolph de Saint-Trond, supraveghetor al şcolilor bisericeşti de pe vremea celui mai vechi trubadur şi a autorului Cîntecului lui Roland: Harmonia putatur concordabilis inaequalium vocum commixtio [1]: *Ritmurile şi proporţiile adună cuvintele răzleţe în ansambluri care le fac să sune laolaltă. O plăcere provine din perceperea acestei „harmonia" cu ajutorul căreia cititorul simte un alt acord, care îi este propriu; iar descoperirea aceasta este, cel puţin virtual, semn de participare. Adică, în termeni ce abia se deosebesc de aceştia, să zicem că totul este să se poată ajunge la o lectură „în adîncime": prin aceasta înţeleg o lectură într-o perspectivă spaţială (desprinderea planurilor, diversificarea nivelelor de sensibilitate) şi temporală (coextensiunea cu durata textului, perceperea empirică a ritmurilor lui). Avem de-a face cu două axe de reflecţiune, a căror convergenţă dă naştere universului în care, din optica cititorului, textul îşi află istoria, volumul şi greutatea.*

Încercarea de a prezenta, din acest punct de vedere, stadiul studiilor actuale, ar fi, nu numai anevoioasă, dar şi iluzorie. Evoluţia cercetării, mutaţiile ce se observă în mentalitatea cercetătorilor sînt adesea (cum bine o ştim cu toţii) doar aparente: mai dregem tencuiala, mai spoim, dar clădirea rămîne neatinsă. Sau, dimpotrivă, sub o schelărie terminologică şi

---

[1] Bruyne, 1964, II, p. 108.

conceptuală din cele mai obişnuite ne pomenim că se reconstruieşte din temelii. Însă ştiinţele umaniste s-au constituit în aşa fel încît le este deosebit de greu să găsească criteriile ce le-ar permite să-şi măsoare înrîurirea asupra obiectului de studiu. În general, această ambiguitate nu este înlăturată decît după un timp destul de lung; reducerea perspectivelor dă la iveală direcţia unei mişcări ce nu este neapărat un progres ...

Studiul imanent, susţinea Hjelmslev, trebuie să preceadă studiul transcendent: să zicem că aceasta ar însemna descrierea obiectului înainte de a-i cunoaşte istoria. Însă descrierea implică ordinul structurilor; istoria, pe cel al evenimentelor; pe de o parte, ceea ce este conceput, pe de alta, ceea ce este trăit; abstracţia şi interpretarea. Obiectul, ca ceva structurat, este un nod de relaţii; ca ceva interpretat, el există. Fără îndoială, aceste distincţii constituie, laolaltă, definiţia cea mai puţin nesatisfăcătoare a „faptului" pe care avem sarcina să-l studiem. Ele ne atrag atenţia asupra unui subterfugiu: plecînd de la ideea de relaţie, ne putem servi de ea pentru reperarea faptelor, cruţîndu-ne astfel osteneala de a ne ocupa şi de existenţa lor. Ştiinţa nu este, de bună seamă, decît o ficţiune explicativă ce derivă (ca dintr-o condiţie a mecanismelor noastre intelectuale) dintr-un act de credinţă în aptitudinea realului de a alcătui sisteme semnificante. Oricum, modelele pe care le propune ştiinţa joacă rolul unui context în sînul căruia se explicitează semnificaţiile formelor particulare.

Aşa se explică virtuţile unui anumit empirism. Cartea aceasta nu este exhaustivă. Unele părţi (de pildă cele despre cîntecul truverilor) sînt relativ aprofundate: ele le luminează pe celelalte, îngăduind definirea unui anumit număr de opoziţii. Altele abia depăşesc faza primelor schiţe: aşa sînt cele despre teatru, pe care am încercat să le situez în sînul corpusului, fără să fi putut sau să fi vrut să dau o teorie generală care ar depăşi cu mult cadrele evului mediu. Mai curînd decît o doctrină despre poezia medievală, am dorit să aduc o contribuţie la ceea ce, cîndva, poate că va fi cu adevărat această doctrină: să sugerez cîteva idei ce-ar putea oferi o bază de discuţie; să construiesc sumar un cadru în care s-ar putea desfăşura diferite

cercetări particulare și semnala o orientare; în sfîrșit, să pun la dispoziția nemedieviștilor un mijloc de acces la această lume.

Ca să restrîng aparatul demonstrativ, am înmulțit trimiterile la lucrările pe care le-am folosit, la un anumit titlu, fie în întregime, fie doar la anumite pagini. Dau numele autorului, data apariției și, dacă este cazul, o literă (a, b, ...). O listă a cărților citate precizează, în apendice, titlul și locul publicației. Sigla „cf.", în fața unei trimiteri, nu face decît să propună cititorului o comparație. Citez, cu rare excepții, doar lucrări apărute după 1960. Această dată mi se pare că se justifică în mai multe feluri, dar mai ales prin învechirea foarte rapidă a metodelor. Pe deasupra, Manualul bibliografic al literaturii franceze din evul mediu *de R. Bossuat merge pînă în acest an. În sfîrșit, într-o lucrare apărută în 1963,* Limbă și tehnici poetice în epoca romanică, *am introdus o bibliografie destul de bogată pe care am socotit de prisos s-o redau din nou. O serie de articole apărute prin reviste, și citate aici ca atare, au fost reeditate ulterior în volum de către autorul lor. În timpul lucrului, am folosit cînd unele, cînd altele din aceste versiuni: referințele mele trimit la textul consultat.* *

Citatele din texte originale sînt urmate de o referință în paranteză: dacă ediția figurează în Bossuat, nu o mai reiau în lista anexă. Dacă, dimpotrivă, lucrarea se află pe această listă, ea figurează cu numele editorului, nu cu al autorului medieval: mi se pare că introducerea, notele și aparatul critic trebuie să aibă valoarea unui studiu interpretativ.

Aceste citate sînt prea puțin numeroase: nu puteam transforma cartea într-o antologie... mai ales că există destule, unele excelente, de pildă cea a lui A. Henry, la care trimit în mod expres cînd este vorba de texte din perioada anterioară veacului al XIV-lea. Pentru cititorii nemedieviști, am adăugat tuturor citatelor o traducere, pur operatorie, destinată să înlesnească înțelegerea textului, dar fără să se substituie acestuia; în același scop propun, în lipsă de ceva mai bun, folosirea acelor două volumașe din Antologia poetică franceză a evului mediu *de A. Mary (Garnier-Flammarion, Paris): introducerile sînt suspecte, textele provin uneori din ediții învechite; însă*

*** Vezi și *nota* de la sfîrșitul „Listei de cărți și articole citate" (N.T).**

selecția este bogată, adesea foarte bine făcută, iar traducerile juxtalineare, în ciuda unor neglijențe, permit contactul permanent cu textele originale. Trimit la aceste antologii prin abrevierea Mary, *urmată de două cifre indicînd volumul și pagina.*

Indexul de materii cuprinde și un lexic al termenilor tehnici folosiți. Indexul titlurilor și al autorilor medievali dă indicațiile cronologice.

Cartea aceasta a fost scrisă între octombrie 1969 și martie 1971. Avînd în vedere ritmul lent al tipăririi, unele părți vor fi probabil demodate atunci cînd va apărea. Trebuie totuși să deosebim ritmul aparent de ritmul real al mișcării științifice; metodele, foarte mobile, și cunoașterea, care tinde către inerție; să deosebim, în sfîrșit, descoperirea de maturizare. Mă îndoiesc că vom avea vreodată o „poetică imediată" așa cum avem o „istorie imediată", cu care colecțiile specializate ne hrănesc foamea noastră nepotolită de ceea ce nu a avut încă timp să se concretizeze.

1. PROBLEME ȘI METODE

Vom admite că poezia medievală are un caracter specific. Prin urmare, este foarte important să-i dăm mai întîi o definiție globală, valabilă pentru cel mai întins corpus de texte. De aici vor decurge mai multe consecințe metodologice care vor permite să aducem, ulterior, precizări privind diversele subansambluri.

O atare definiție nu se poate sprijini decît pe cîteva evidențe simple: mișcarea proprie oricărei poezii, cea care îl leagă pe un autor, prin mijlocirea textului, de cititori sau ascultători; situația poeziei despre care este vorba într-o istorie, adică într-un segment de durată, și într-o cultură. Sînt două articulații esențiale care nu pot fi examinate separat: a poetului cu poezia, a poeziei cu societatea. De aici multiplele aspecte pe care le îmbracă o chestiune, de fapt, unică: cum și în ce măsură intervine istoria, în procesul de decodare, pe de o parte, între text și ascultătorul din veacurile XII, XIII, XIV, pe de alta, între text și cititorul lui modern? Cum și în ce măsură a intervenit în producerea acestui text? Cum își determină propriul ei mod de existență? Sau: Ce relație s-a stabilit între text și publicul lui prin intermediul culturii din epoca de elaborare? Care a fost relația autorului cu această cultură și cu evenimentul prin mijlocirea textului? Ce reprezenta acesta, ca mesaj și comunicare? În sfîrșit, ce raport se stabilește, datorită metodelor de interpretare, între textul medieval și cititorul din vremea noastră?

Acestea sînt întrebările cărora aș vrea să încerc să le răspund în prima parte a cărții acesteia.

1. Negura vremii

O primă evidență sare în ochi: depărtarea evului mediu, distanța irecuperabilă care ne desparte de el. În ciuda progreselor înregistrate de cunoașterea istorică, atunci cînd este vorba de texte, singurele care ne interesează aici, această cunoaștere rămîne de ordin descriptiv; ea nu ne ajută să pătrundem în funcționarea unui sistem, este un auxiliar indispensabil, dar subordonat. Istoria economiei, a instituțiilor, a ideilor, permite reconstituirea cadrului general de referință în care s-a situat conținutul particular al fiecărui text: acest conținut, ca atare, ne rămîne inaccesibil pe această cale; istoria nu poate, într-adevăr, să ne informeze asupra naturii relațiilor semantice care asigură prezența ei în forme. Dealtfel, termenul istorie poate fi luat într-o dublă accepție, după cum desemnează secvențe de evenimente (o cronică) sau fenomene organizate și relativ stabile (o cultură). Ambele accepții vor interveni aici: predomină cînd una, cînd alta; anumite părți ale codului poetic se referă cu precădere la cea dintîi; altele, la a doua; dar niciodată una nu o exclude cu totul pe cealaltă.

Istorie și istoricitate

Un principiu metodologic imperativ, chiar dacă aplicarea îi atenuează consecințele, mi se pare a fi următorul: poezia medievală ține de un univers care ne-a devenit străin. De el ne desparte ceva în care este mai bine să vedem o prăpastie de netrecut decît să ne prefacem că nu știm că există. Este, ce-i drept, un paradox, dar l-am introdus de bună voie în punctul de vedere adoptat. Cronologic, fie și numai în virtutea continuităților biologice și sociale, evul mediu se identifică, în mai multe domenii, cu ceea ce putem numi, despuind acest cuvînt de orice nuanță patetică, originile noastre. Sincronic însă, vremea lui este ruptă de a noastră. La prima vedere, el constituie, pentru cel ce-l cercetează, o monadă

ale cărei mişcări, indiscutabile, se desfăşoară în interior: un *aevum*, ca să reluăm una din expresiile cu ajutorul cărora învăţaţii din acea epocă au desemnat istoria [1].

Cînd cineva din secolul nostru se înfruntă cu o operă din secolul al XII-lea, durata despărţitoare denaturează pînă la suprimare relaţia care se stabileşte de obicei între autor şi cititor cu ajutorul textului: abia de se mai poate vorbi de relaţie. Căci ce înseamnă o adevărată lectură dacă nu un proces în care se află implicat atît cititorul cît şi cultura căreia îi aparţine? Proces ce corespunde aceluia care a dus la producerea textului şi în care au fost implicaţi autorul şi universul său. Cînd este vorba de un text medieval, corespondenţa nu se mai produce spontan. Însăşi percepţia formei devine echivocă. Metaforele îşi pierd limpezimea, comparantul se îndepărtează de comparat. Cititorul rămîne fixat în timpul său; textul, ca o consecinţă a acumulării duratelor intermediare, apare de parcă ar fi în afara timpului: iar această situaţie este contradictorie.

De vreme ce sîntem siliţi să proiectăm asupra textului istoria şi cultura noastră, cu scopul de a ni-l apropia într-un fel oarecare, cel puţin această proiectare să evite primejdia analogiilor simplificatoare şi a justificărilor mitice. Cum pot fi percepute legăturile reale între aceste vechi poeme, care subzistă, şi o cultură dispărută în negura vremurilor, cînd aceleaşi legături dintre noi şi textele din vremea noastră, în cadrul universului căruia îi aparţinem, ni se par atît de complexe şi obscure? Printre atîtea riscuri, rămîne totuşi o certitudine înţeleaptă: să ne aplecăm asupra acestor mesaje greu de descifrat în care mai vibrează totuşi, pentru cititorul atent, intensitatea a ceea ce a fost cîndva o voinţă, o emoţie fără doar şi poate, şi perceperea unei frumuseţi. La început nu trebuie reţinut decît aspectul ce constituie materialitatea lor: textualitatea. Mă feresc să folosesc termenul „formă", căci se aplică prea multor lucruri, foarte variate, şi conotează, subliniind-o pînă la exagerare, o opoziţie pe care este necesar s-o depăşim.

---

[1] Cilento, 1961, p. 29.

Adoptînd acest punct de vedere vom contesta validitatea interpretărilor care se sprijină, chiar din momentul inițial, pe abordarea externă a produsului poetic, pornind fie de la un referent istoric presupus, fie de la o tematică pură, înțelegînd prin aceasta o tematică definită anterior oricărei examinări a funcțiilor textuale. Nu vreau ca astfel să îngheț textul, să-i reduc studierea doar la sincronie, dar revendic pentru aceasta o prioritate operatorie. Vreau să predispun un anumit formalism critic la perceperea unei prezențe tăcute a istoriei: în jurul textului, ca și în jurul limbajului, îmbibînd țesătura pînă la urzeală, să recunoaștem și să ascultăm această prezență indiscretă, stăruitoare, apăsătoare, ce năzuiește să se cufunde în acel soi de vid pe care-l constituie sensul propriu al textului, să-l umple, să se dezvolte în locul lui... Cum ar putea fi ignorată? [1] Existența textului este legată, intern, de un ansamblu de fapte a căror caracteristică este aceea de a fi avut loc, în virtutea unei necesități a cărei natură ne rămîne adesea neexplicată, ce-i drept, la un moment dat al desfășurării temporale, dar nu la un altul. Aceste fapte și organizarea pe care o constituie ansamblul lor au „produs" într-un anume fel textul: numai că aici expresia ne trădează și se situează la frontiera nehotărîtă dintre sensul propriu și cel metaforic. Pentru ambiguitățile pe care le comportă, sîntem îndemnați să îndepărtăm din cîmpul Poeticii critica așa-zis genetică... ceea ce nu înseamnă negarea legitimității ei în alt cadru. Trecerea de la această propedeutică istorică la text, luat ca atare, nu este doar o mișcare precipitată de la general la particular, ea înseamnă trecerea unui prag calitativ: schimbarea științei. [2] Bibliografia privitoare la poezia lirică, la cîntecele de gesta sau la roman este umflată peste măsură cu studiile, dealtfel adesea remarcabile, consacrate substratului lor istoric informativ, sau „originii" lor în spațiu și timp. Sub titluri cum ar fi: „cîntecele de gesta și istoria", sau: „sursele poeziei trubadurilor", de cele mai multe ori nu reține atenția decît cercetarea asupra condiționărilor externe și a genealogiei arhetipale a textelor noastre reale.

[1] Goldmann, 1962; Roger, 1968, pp. 337–345.
[2] Cf. Siciliano, 1968, pp. 267–325.

Între aceste studii și lucrările, mai rare, care au la bază o analiză textuală propriu-zisă, în cele mai multe cazuri nu există nici o legătură, întrucît nu s-a procedat la o ierarhizare a problemelor. Uneori, aceste delimitări metodologice se fac într-o aceeași lucrare, și atunci materia este fărîmițată în capitole. Diversitatea punctelor de vedere externe și a mijloacelor de abordare istorică se justifică numai în măsura în care sînt precedate, cerute, dominate și recuperate de cercetarea asupra textualității poemului. Se pare că astfel, pînă în secolul al XIII-lea în orice caz, și-au perceput și și-au trăit poezia oamenii evului mediu. S-a semnalat faptul că a trebuit așteptată Cruciada albigenzilor, peste un secol de la moartea primului trubadur, pentru ca biserica să se gîndească să atribuie cîntecelor de curte o origine ideologică. Dimpotrivă, înainte de secolul al XIII-lea, sau chiar de al XIV-lea, nu a fost niciodată trasă o linie de demarcație între istorie și epopee: poemele cele mai fanteziste sînt integrate în cronici într-un mod care, pentru autorii acestora, nu distruge armonia și nici nu falsifică finalitatea operei [1].

Înțelegerea acestor dificultăți l-a îndemnat pe E. Köhler, de vreo cincisprezece ani încoace, să reexamineze, dar cu scopul de a le așeza mai solid, fundamentele unei interpretări istorice a textelor medievale. „Geniul" reprezintă, în genul său propriu și în fiecare caz, suma posibilităților vremii, iar libertatea lui constă în realizarea acestor posibilități, în transformarea lor în *res*, în obiect, sau (potrivit apropierii mai exacte pe care o îngăduie germanul *verwirklichen*) în operă *(werk)*. Literatura este, așadar, oglinda și totodată interpretarea unei stări de societate: loc al unei tensiuni între real și o imagine ideală, ea o depășește în cadrul unității textului, producător de semnificație coerentă. Pornind de la aceste premise, Köhler a putut da o explicație socio-istorică a poeziei „curtenești" („courtoise"), destinată unei clase de marginali ce-și descoperă o conștiință colectivă în experiența vieții la curte. [2] Dar la fel de adevărat este că, în felul acesta, nu am făcut decît să ne apropiem de text,

[1] Menendez Pidal, 1960, pp. 382—383.
[2] Köhler, 1966 *a*, pp. 83—102; Mancini, 1967; cf. Elias, 1960.

fără să pătrundem în el, sau doar am intrat fără să-l vedem: doctrina duce la o discuție epistemologică privitoare la categoria verificabilului, dar această discuție nu este cea mai potrivită pentru descrierea universului poetic. Am putea chiar inversa enunțul întrebării ca să ne întrebăm în ce măsură constituie literatura un punct de vedere privilegiat despre o civilizație.

Aceeași imposibilitate se opune și încercării de interpretare printr-un studiu tematic. Într-adevăr, „tema" (în ceea ce mă privește aș spune „argumentul") constituie o cale înșelătoare, în măsura în care prin acest cuvînt se înțelege, așa cum se întîmplă de obicei, acea față a operei ce se presupune a fi fost întoarsă către o lume astăzi abolită. Un mare număr de comentarii consacrate, de pildă, epopeii, rătăcesc astfel departe de texte, în ciuda aparențelor narative, și rămîn, așa cum s-a spus, fixate la nivelul unui pretext. În gesta epică despre Guillaume, sînt invocate transformările datorate conflictului politico-social dintre monarhiile pe cale de apariție și vechea feudalitate. Întorcîndu-ne și mai mult în trecut, am putea cita de asemenea reinterpretarea dată de către creatorii cîntecului de gesta amintirilor carolingiene sub impactul primelor cruciade, fapt ce explică generalizarea tipului sarazinilor și a „temei" creștinității. Toate acestea par să fie adevărate, într-o măsură ce s-ar cădea, dealtfel, să fie apreciată. Același lucru se întîmplă și cu unele „teme bretone", care, către mijlocul secolului al XII-lea, invadează formele poeziei narative, noi pe vremea aceea. În cele din urmă, această materie a constituit, în domeniul studiilor medievale, un cîmp închis, de un interes ce nu poate fi tăgăduit în ceea ce privește capacitatea de a pune în lumină migrația modelelor culturale, istoria tendințelor imaginației și a sensibilității. Însă pe noi ne interesează cu deosebire organizarea acestei materii și funcția ei. Voi folosi, ce-i drept, în această carte, cuvîntul *temă*, însă într-un sens foarte special, mai mult sau mai puțin etimologic: pentru a desemna aserțiunea inițială, care „pune" textul în planul lui, în virtutea unei tendințe generale a artelor medievale, pentru care titlul, intrarea, fraza de deschidere, întotdeauna puternic

formalizate, fixează axa semantică pe care se întemeiază efectele de sens ulterioare.

Consideraţiile „tematice" obişnuite nu fac decît să ridice o altă problemă: aceea a ordinelor de semnificaţie. Ordinul evenimentelor şi al memoriei, ordinul „argumentelor" şi ordinul formelor spunerii („le dire"). Aceasta din urmă nu este direct vizată; totuşi, ierahic, ea se impune în primul rînd. În ceea ce priveşte trecerea de la ordinul argumentelor la acela al evenimentelor, nu ne-am încumeta la acest pas fără să ţinem seama de intermediarul ideologic: iată-ne într-un cerc vicios!

Nu există (decît poate la un nivel de generalitate care le face puţin utilizabile) categorii eterne, la care să se poată trimite în mod dogmatic. Nimic nu ne asigură că locul de confluenţă al schemelor colective şi al experienţei individuale nu se deosebeşte de la o societate la alta. Pentru fiecare societate trebuie descoperite punctele de impact, trebuie determinate formele mentale care modelează perceperea şi gîndirea individuală. Textul poetic, întrucît îşi desfăşoară discursul indiferent de conţinutul intenţional, se ordonează în funcţie de o „viziune despre lume", întîlneşte o logică profundă şi un fel de univocitate a comportamentului proprii unei anumite culturi sau unui anumit moment al istoriei. În această privinţă textul funcţionează ca un filtru, se hrăneşte (fie şi ca să le nege) cu problemele vieţii practice, chiar dacă le proiectează pe ecranul imaginarului. Faţă de această „viziune despre lume", nici o „operă" nu este „imposibilă" [1].

Astfel, textul se desfăşoară şi se mişcă într-un spaţiu ce poate fi conceput ca fiindu-i exterior (circumstanţele: „întîmplările" („l'histoire", în sensul banal) şi, totodată, interior (umanitatea care-l asumă). Dar nu este mai puţin adevărat că textul organizează, în propriul său spaţiu poetic, tendinţe ideologice ambiante: în raport cu ele, textul alcătuieşte ceea ce a fost numit un *cronotip* [2], loc de confluenţă şi de transmutaţie globală a elementelor unei culturi: sociale, intelectuale,

---

[1] Duvignaud, 1967, pp. 23–24.

[2] Segre, 1967, p. 166 şi 1969 *a*, p. 28; cf. Genette, 1966*a*, pp. 101–108.

estetice, chiar și tehnologice, în măsura în care determină modul de transmitere a textelor, factori care, deși condiționează poemul, sînt în același timp denaturați de el. Încorporați însuși proiectului textului, alcătuind unul din aspectele interiorității lui, acești factori adoptă un fel de existență transcendentă, o aparentă și provizorie imutabilitate, atemporalitatea unui material desprins fictiv de întîmplările trăite. Din această pricină textul pare să funcționeze independent de circumstanțe; auditorul nu așteaptă decît literalitatea pură. Așa se explică inexistența în evul mediu a noțiunii de plagiat. Nu numai că, încă din secolul al XII-lea, schimburile de la text la text sînt constante, prin imitare sau copiere; dar, pe măsură ce ne apropiem de epoca modernă, importanța fenomenului crește: bucăți foarte mari de texte, uneori cu mult anterioare, sînt pur și simplu inserate în lucrări noi [1]. Se întîmplă ca poeme preexistente să fie integrate în întregime în compoziții „originale" : așa se face că *Philomena* lui Chrétien de Troyes (pe la 1160) ne-a fost păstrată sub forma unei digresiuni din *Ovide moralisé* (secolul al XIV-lea). Tradiția manuscrisă a cîntecelor de gesta tardive ar putea oferi numeroase asemenea exemple; poate că ar trebui să evocăm aici moda care, în secolul al XIII-lea și al XIV-lea, i-a îndemnat pe mulți autori să amestece textele lor narative sau didactice cu fragmente lirice luate dintr-un repertoriu devenit încă de pe atunci tradițional. Nu este imposibil ca introducerea refrenelor în cîntecele truverilor, la aceeași epocă, să se explice în parte prin aceeași indiferență față de actualitatea textelor: inerție ce trebuie luată într-un sens pozitiv, ca decurgînd dintr-o ascuțită conștiință a autonomiei textului. Mutațiile ei sînt specifice și se produc fără necesitate externă; sau, cel puțin, se pare că nu se supun nici unei reguli generale: influențele extratextuale sînt întotdeauna posibile, dar nu constante. Aceste elemente ale unei culturi, mod de existență istorică a colectivității, sînt duse în text la un grad secund, dublu refractate prin prisma limbajului și prin aceea a artei poetice. Aici capătă o autoritate nouă, care adesea le face de nerecunoscut pentru niște obser-

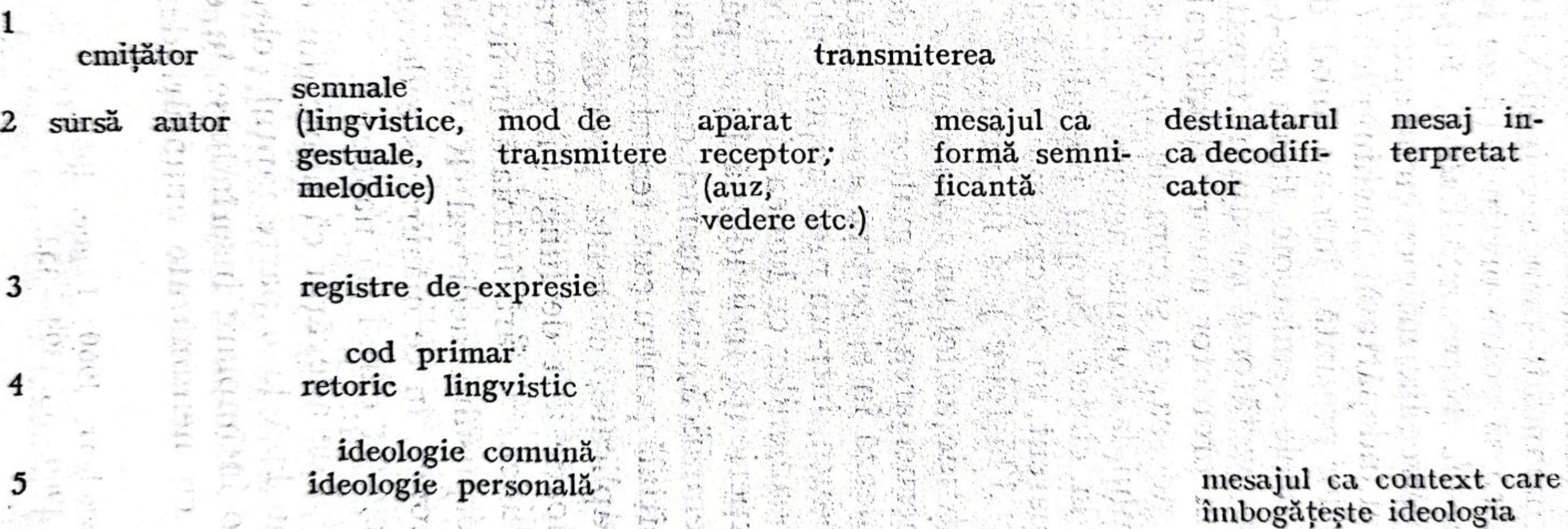
[1] Coopland, 1969, p. 19.

vatori străini cum sîntem noi, dar care le permite să strălucească în trecut asupra unei umanităţi pentru care ele sînt semn, legătură şi totodată temelie. Aşa se explică folosirea motivelor poetice, semnalată adesea, de către artele plastice: sculptura chiar din secolul al XII-lea, miniatura după aceea.

Istoria şi mai ales ideologia (în sensul precis în care acest cuvînt desemnează un proces recurent de creare a valorilor[1]), constituie un fel de „bruitaj" al textului-comunicare. Acesta se desprinde pe un fond uneori confuz de planuri amestecate, în permanentă mişcare, alunecînd unele deasupra altora ca decorurile pe o scenă turnantă: ansamblu de sisteme finite şi echilibrate, dar în acelaşi timp şi de sisteme pe cale de dezagregare, sau de sisteme care nu au atins încă punctul de echilibru, şi pe care poate că nu-l vor atinge niciodată. Toate aceste sisteme se interferează, în combinaţii instabile, cu sistemul limbajului, materia primă, singurul element al cărui statut în poezie este oarecum limpede. În această constelaţie, textul constituie centrul coordonator, provizoriu din punct de vedere istoric, dar definitiv din punct de vedere poetic [2]. Chiar şi la sfîrşitul evului mediu, tratatele „politice" ale Christinei de Pisan mai constituie încă un exemplu potrivit pentru ilustrarea acestui fenomen. Fiecare capitol din *Livre de la paix* se deschide cu un citat biblic ce-i serveşte drept „temă" ; *Livre des faits et bonnes moeurs du sage roi Charles V* nu este concepută altfel decît *Memoriile* lui Joinville despre Ludovic cel Sfînt: o demonstraţie menită să dovedească, rînd pe rînd, potrivit schemei oferite de *De regimine principium*, a lui Gilles de Rome, „nobleţea dată de vitejie" („noblesse de courage"), „cavalerismul" („la chevalerie") şi „înţelepciunea" („la sagesse") personajului. Montaj hagiografic, universal aplicabil datorită unui scop panegiric mărturisit. Fiecare termen se subdivide la rîndul lui: înţelepciunea în „sapienţă", „ştiinţă" şi „prudenţă". Veracitatea este unul din constituenţii modelului, drept care ilustraţiile anecdotice se integrează proiectului poetic. Tot aşa se petrec lucrurile în acele „romane ancestrale" pe

---

[1] Greimas, 1970, p. 163.
[2] Segre 1969*a*, pp. 73 şi 87—88.


ACȚIUNEA TIMPULUI
ASUPRA MESAJULUI
1
emițător
transmiterea
2 sursă autor
semnale (lingvistice, gestuale, melodice)
mod de transmitere
aparat receptor; (auz, vedere etc.)
mesajul ca formă semnificantă
destinatarul ca decodificator
mesaj interpretat
3
registre de expresie
4
cod primar
retoric lingvistic
5
ideologie comună
ideologie personală
mesajul ca context care îmbogățește ideologia

care unele mari familii normande, proprietare de feude în Anglia, le-au comandat, prin secolele XIII şi XIV, unor naratori plătiţi, ca să poată pretinde că au legături cu legenda locului: *Gui de Warewic*, *Waldef*, *Fouke-Fitz-Warin* şi altele; la fel se petrec lucrurile cu ciclul epic despre Cruciade [1]. Într-o epocă mai îndepărtată, „închinările" („les envois") din cîntecele truverilor prezintă, într-un mod deosebit, aceeaşi ambiguitate [2]: acele semistrofe finale ce-l desemnează pe destinatarul sau purtătorul mesajului trimit la un alt poet, la un prieten, un protector, uneori identificabili, dar tot atît de bine trimit adesea, ca şi cum nu ar voi să suprime interioritatea poemului, la doamna nenumită, „obiectul" acestuia, dacă nu chiar la cîntec. Scopul poetului este să sugereze, sub concretul aparent, un concret mai valabil, în aşa fel încît „întîmplările" („l'histoire") să fie uitate.

Textul constituie astfel un eveniment, o informaţie nouă rezultată din încrucişarea mai multor linii de realitate, care, ca atare, se anulează în el pentru a da naştere unei conotaţii globale ce reproduce, într-un mod imprevizibil, în principiu, raportul real al oamenilor cu lumea şi cu ei înşişi: acel raport în care orice experienţă individuală îşi capătă savoarea, se orientează şi semnifică, instaurînd o ordine. Oricare va fi fost ideologia iniţială pentru care textul poate că a fost cîmpul privilegiat de aplicare, coerenţa poetică ce l-a formalizat s-a păstrat perioade atît de lungi (în general cîteva secole), încît ar fi imprudent şi fără îndoială ineficace să întemeiem pe ea studiul corpusului medieval. K. Bender a arătat foarte bine, pentru epopee, în ce măsură este deconectat răspunsul poetic de interogaţia care-i dă naştere [3].

E totuşi la fel de adevărat că nimic din ceea ce este purtător de sens nu lasă la o parte faptul colectivităţii sociale. Textul citeşte o întîmplare inserîndu-se în ea, se identifică, prin asimilare, cu nenumărate enunţuri de care este legat

---

[1] Wentzlaff-Eggebert, 1960; Legge, 1965.
[2] Dragonetti, 1960, pp. 304–352.
[3] Bender, 1967.

prin comunitatea lingvistică[1]. Dar această interdependență nu ne este perceptibilă decît în mod discontinuu, sub forma unei suprapuneri de straturi semiologice distincte: de la cultură la poezie și la poem. Practicului i se opune miticul, așa cum înfăptuirii i se opune dorința, acțiunii, o intenție ce năzuiește să transforme lumea[2].

Pentru motive de ordin practic, aş propune să adaptez la planul meu schema „procesului de codificare a unui mesaj poetic" dată de U. Eco[3].

Acest tablou comportă cinci nivele orizontale. Textul se situează la nivelul 2. Nivelele 2 pînă la 5 trimit la diversele coduri culturale inventariabile: 3, 4, 5 reprezintă elemente extra sau pretextuale; 3 și 4 sînt de competența analizei lingvistice, în sens larg; 5 ține de tipologia istorică. Nivelul 2 (text) nu se leagă de celelalte nivele decît prin intermediul unor factori categorizabili: un anumit gen, un anumit metru, un anumit stil, o anumită școală poetică. Cît despre nivelul 1, modalitățile lui sînt determinate de anumite caracteristici proprii mediului cultural; asupra acestui punct voi reveni. Relația care se stabilește între nivelele 2 și 5 este, așadar, indirectă și de mai multe ori mediatizată. Zona hașurată orizontal este cea a textului; hașurarea oblică indică tradiția. Circumstanțele particulare textului (geneza lui ca anecdotă) și-ar putea găsi locul în căsuța „emițător"; dar, la drept vorbind, n-au nimic de-a face cu această schemă.

Chiar dacă despre elementele ce constituie nivelele 1, 4, și mai ales 5, nu avem decît informații parțiale, nu înseamnă că textul n-a îndeplinit, la vremea lui, o funcție față de ele; așadar, textul trebuie să comporte un aspect observabil, urmă a ceea ce a fost cîndva această funcție. Dau acestui aspect numele de istoricitate, perceptibilă în două feluri: în însăși literalitatea textelor, și la nivelul modelelor poetice ce pot fi definite global, ca o tradiție.

[1] Mauro, 1969, pp. 151—152; Kristeva, 1968*b*, p. 104 și 1969*a*, p. 443.
[2] Greimas, 1970, pp. 69 și 135—136; cf. Lotman, 1970, pp. 205 și 216.
[3] Eco, 1968, p. 100—101.

Voi consacra tradiţiei un capitol ulterior. La nivelul textului individual, noţiunea de istoricitate poate fi utilizată în trei perspective diferite: după cum textul este considerat ca loc de intersecţie al unei diacronii şi al unei sincronii; sau se are în vedere durata lui proprie; sau, în sfîrşit, este urmărit în ceea ce-aş numi expansiunea lui. De fapt, nu este decît o distincţie abstractă între modalităţi coexistente şi ale căror efecte se cumulează.

Textul constituie într-adevăr o secţiune într-un mănunchi de linii istorice: orizontal, el secţionează o istorie verticală. Ca obiect fabricat, textul reprezintă investirea unei energii, el şi-a incorporat un timp de producere şi aşteaptă un timp de audiţie, ambele determinabile. Dar aceste timpuri sînt asumate de o durată particulară ce nu poate fi comparată cu nici o altă durată, rezultînd, material, din mai multe fapte. Fie că este citit, fie că este ascultat, textul are un început şi un sfîrşit, despărţite de un număr oarecare de ore sau de minute. În vreme ce acestea se scurg, textul participă la mişcarea temporalităţii universale: dar participă în ritmul lui, pe o lungime de undă proprie, ce corespunde unui anumit „strat ierahic" de cultură.[1] De aici o diacronie internă, în cadrul căreia funcţionează. Această funcţionare se sprijină însă pe tot felul de schimburi între diverşi constituenţi, ecouri, repetiţii, corespondenţe, purtători ai unui proiect, şi care scapă, aşadar, hazardului, deşi acesta îi face uneori să apară, în stare sălbatică, în limbajul curent. Aceste schimburi se situează într-o succesivitate, dar se produc, fără deosebire, urcînd sau coborînd firul duratei. Abia în versul al zecelea va apărea o anumită trăsătură care pune în valoare *a posteriori* un constituent din primul sau din al treilea vers. În felul acesta se creează, în interiorul textului, o mulţime de curente opuse, prezentul se revarsă asupra trecutului tot atît de bine ca şi asupra viitorului. Timpul textului aspiră să fie formă pură în care trecutul, prezentul şi viitorul se desfăşoară în mişcări ce pot fi comparate cu cele ale astrelor, într-o omniprezenţă care, simultan, îşi aminteşte, contemplă şi aşteaptă.

---

[1] Greimas, 1966*a*, p. 150.

Mijloacele care au constituit această monadă țin de o alegere operată, printre diferitele posibilități existente, în virtutea unei situații de moment. Mulțimea informațiilor pe care le comporta aceasta a dat naștere seriei de mesaje în lanț reunite de text în simultaneitatea lui și transformate în permanențe.[1] Trecutul, pentru care textul, într-o măsură oarecare, este memorie, se actualizează aci într-un prezent ce posedă o profunzime dinamică, asemănătoare celei a unui spațiu pe care l-am parcurge fără să îmbătrînim, o devenire asumată în întregime de către un sens, pe cît de complex pe atît de imuabil: eternizat[2]. În acest fel funcționează, chiar și în epopee (gen aparent legat de istorie în modul cel mai explicit), acele sedimentări memoriale, deosebit de limpezi în capodopera reprezentată de *Cîntecul lui Roland:* amintiri despre lumea carolingiană, mitologie imperială, impact al expedițiilor normande în Epir și în Anglia, imagine prea puțin transformată a visurilor vreunui potentat spaniol, emoție a primelor cruciade în Orient, poemul, în așa-zisa versiune de la Oxford, este impregnat de istorie și în același timp lipsit de orice contemporaneitate cu ea. Comunitatea care îl receptează caută în text reflectarea conștiinței despre sine, așteptînd ca textul să-i procure mijloacele de aderare la un trecut fictiv, resorbit în intensitatea unui prezent dezideral.[3]

De aici incertitudinile criticii: poemul poate fi înțeles ca un tot închis sau deschis; ca *a*-cronic, sau ca inserat într-un anumit moment al unei diacronii, stabilind ceea ce precede și ceea ce urmează. În mod paradoxal, cu cît formele sînt mai stereotipe, cu atît poemul se deschide mai mult... pierzînd astfel din istoricitatea-i proprie.[4] Cu toate acestea, el se oferă ca închis, și ne-a fost transmis ca atare. Orice realitate tinde să devină semn, să implice o altă realitate tăcută: însă textul nu trimite în cele din urmă decît la propriul său cod, și dă naștere la ceea ce semnifică el[5].

---

[1] Greimas, 1970, pp. 104 și 151.
[2] Cf. Derrida, 1967*b*, p. 26 și 1967*a*, pp. 42—43.
[3] Cf. Horrent, 1970.
[4] Jauss, 1970*a*, p. 86.
[5] Foucault, 1969, pp. 13—18.

Este limpede că istoricitate nu înseamnă veracitate. Istoricitatea este caracterul a ceea ce vrea să fie crezut[1]: a ceea ce vrea să creadă comunitatea ce receptează textul. Acest fapt este ilustrat, pînă tîrziu prin secolul al XIV-lea, de către ceea ce se numeşte istoriografie. De timpuriu, o „comandă socială" ce pornea de la clasa seniorială anglo-normandă i-a îndemnat pe unii clerici să povestească în limba vulgară fragmente mai mult sau mai puţin întinse luate din ceea ce numim istorie. Aceste tentative se desprind pe fondul unei mişcări mult mai ample, înregistrată, în vremea aceea, în limba latină. Ele exprimă, în mod vădit, înţelegerea faptelor şi totodată o voinţă de distanţare: necesitatea de a face cîţiva paşi înapoi pentru a vedea mai bine, şi a judeca. Însă această nevoie nu poate fi satisfăcută decît dacă e asumată de poezie. Evenimentul-pretext, promotor al acestor preocupări, a fost, într-o primă fază, cucerirea Angliei de către normanzi şi descoperirea lumii celtice; iar într-o a doua, intuirea originalităţii lumii antice. Totuşi, în ambele cazuri, răspunsul la întrebarea formulată astfel cere să se recurgă la un proiect şi la un cod poetic: folosirea versului şi a unor procedee stilistice împrumutate de la alte forme narative, aşa cum se vede la Wace; sau, în secolul al XIII-lea, transpunerea în proză a unor motive epice, aşa cum se întîmplă în *Memoriile* lui Robert de Clari despre cruciada a IV-a. Se porneşte în căutarea unei întîmplări („histoire"), aceasta fiind generată de povestire („récit")[2]. „Întîmplarea" („histoire") nu este decît o naraţiune suprapusă evenimentelor, şi numai ca atare poate să intereseze Poetica. Aş invoca *La Vie de Thomas Becket*, compusă de Garnier de Pont-Sainte-Maxence, la scurtă vreme după uciderea acestui prelat. Acest lung poem a fost scris de două ori: prima dată, sub imperiul emoţiei provocate în Normandia de această dramă; a doua oară, după o călătorie de informare la Canterbury. Ne aflăm, în ciuda intenţiilor polemice, la antipodul jurnalismului din zilele noastre. În tirade frumoase, construite în alexandrini, Garnier foloseşte din nou toate elementele artei

---

[1] Jauss, 1963, p. 65.
[2] Cf. Faye, 1969*a*, p. 113; Freeman-Regalado, 1970, pp. 128–189.

de a spune, oferite atît de cîntecul de gesta cît și de primele încercări de poezie didactică. Ceea ce compune el, și cîntă sau declamă, este un poem, de neconceput altfel. Frazeologia pe care o comportă cîntecul de gesta sau marele cîntec curtenesc nu constituie, de bună seamă (oricît de numeroși ar fi indicii de refracție), o oglindă a existenței: totuși, imaginea, generalizată, depersonalizată, și parcă împachetată într-un cod artificial, păstrează, la cei mai buni poeți (adică la cei care stăpînesc cel mai bine resursele acestui cod), ceva din puterea emotivă ce i se trage din legămîntul ei inițial, îndepărtat, uitat poate, cu existența.

Textul rămîne astfel străin (în existența lui proprie) devenirii istorice. Cu toate acestea el își are devenirea *sa*. Eveniment, el intră ca atare în istorie și este unul din constituenții ei. Istoria îi cuprinde, însă el înglobează istoria; fabricat cu ajutorul unor materiale puse la dispoziție de istorie, textul este purtătorul unei capacități de schimbare a acesteia; ca produs, el produce la rîndul lui. Prin aceasta el împărtășește proprietățile oricărei vorbiri; însă îi adaugă o trăsătură decisivă: textul este în mai mică măsură limbaj decît experiență asupra limbajului, asupra puterii acestuia de a „raporta", de a stabili „raporturi" valabile pentru și prin ele însele, independent de adevărul sau falsul referențial. De aceea, textul este semn tocmai ca eveniment. Se constată dealtfel că, potrivit condițiilor ce se impun succesiv de-a lungul timpului sau de la mediu la mediu, în ochii contemporanilor, unul din aceste două caractere devine dominant estompîndu-l pe celălalt. Textul va fi primit uneori mai curînd ca semn (al universului, al istoriei, al omului); alteori mai curînd ca eveniment. În evul mediu a fost dominantă cea de-a doua atitudine. Evul mediu, cu nepăsarea lui față de cronologii, nu distinge (decît cel mult ca să le confunde din nou) diferitele grade de realitate: orice eveniment este tip, și-și integrează propria-i interpretare [1].

---

[1] Auerbach, 1964, p. 11.

Textul şi publicul

Auerbach sublinia, la vremea lui, cît de important este punctul de vedere al publicului pentru Poetică. De curînd, E. Köhler, R. Jauss şi H. Weinrich au revenit, sistematic, asupra acestei chestiuni [1], care, dealtfel, în practică, în analiza unor anumite părţi ale corpusului, atîrnă mai greu decît în a altora: aceste deosebiri ţin de starea documentării noastre şi nu au nimic de-a face cu principiul însuşi. Textul pare să se adreseze întotdeauna unei colectivităţi ca atare, nu unui individ sau unui agregat de indivizi izolaţi. În cazul cîntecului despre sfinţi, al cîntecului de gesta, al jocului liturgic, avem de-a face cu o evidenţă confirmată de acele *oiez* („ascultaţi") care punctează poemul. Închinarea din cîntecul curtenesc se adresează, sub numele destinatarului, curţii, care va judeca însuşirile operei. Prinţul căruia i se dedică multe din lucrările narative sau didactice nu este atît un cititor dorit, cît mai ales clientul care a făcut comanda şi care, în felul acesta, înţelege să-şi slujească gloria şi să instruiască societatea al cărei centru este. E probabil ca nici unul din textele medievale ajunse pînă la noi să nu se fi adresat comunităţii celei mai vaste, cea care ar fi cuprins totalitatea populaţiei capabile să priceapă limba acestor texte. Însuşi faptul că au fost scrise ar fi un indiciu că au fost destinate mai curînd unei clase privilegiate. Numai că, în cazul de faţă, folosirea noţiunii de clasă nu este simplă: chiar dacă, aşa cum probabil s-a întîmplat, marile mase omeneşti au cunoscut prea puţin din majoritatea textelor noastre, acestea se adresează totuşi unui public foarte diversificat.

Din informaţia noastră lipseşte un element capital: nu ştim ce funcţie globală a îndeplinit poezia în această societate? Datele sînt puţine şi fragmentare [2]. Sîntem siliţi să ne oprim la generalităţi, prea puţin consistente ca să poată permite cuprinderea serioasă a faptelor: unele tradiţii poetice par să aibă o conotaţie socială, corespunzătoare poate

---

[1] Auerbach, 1957; Köhler, 1963 şi 1964*a*; Jauss 1967 şi 1971; Weinrich, 1967; Gallais, 1971, p. 55.

[2] Cf. Roussel, 1957; Benton, 1961; Legge, 1963.

vreunei finalități: predominant cavalerească (în cîntecul de gesta) sau predominant populară (în multe „fabliaux"-uri), predominant laică (în roman) sau predominant clericală (în diverse poeme didactice). [1] Din aceste distincții, mult timp socotite a fi fost stabilite o dată pentru totdeauna, astăzi nu mai poate fi nimic luat foarte în serios. Masa populației țărănești și-a transmis probabil timp de secole numeroase tradiții folclorice: din acestea nu mai percepem în textele noastre decît prea puține urme, greu de identificat.

Textul brodează pe urzeala multiplelor relații umane care, în experiența trăită, au fost, fără îndoială, cînd concordante, cînd contradictorii. Pe acest fond, textul încearcă să stabilească o comunicare, tot timpul amînată și reluată, care, după o vreme, ajunge să se integreze acestor relații modificîndu-le întrucîtva calitatea. Textul, în principiu, este dereglare, încălcare; dar într-un univers în care schimbările de orice natură se desfășoară pe perioade foarte lungi încălcarea este, ca să zicem așa, recuperată de regulă, chiar în clipa în care se produce. Într-o foarte mare măsură, în evul mediu, orice poezie se înalță ca un glas ce laudă sau condamnă o colectivitate, dar o face chiar în numele acesteia. Astfel, decodarea textului constituie pentru cel ce procedează la aceasta un act dramatic și liniștitor în același timp, o călătorie dus și întors în ținutul unei recunoașteri, distanțare și comuniune. Comuniunea poetului cu auditorul său, fie în realitatea omogenă a unui grup uman (către aceasta au țintit, de pildă, cîntecele trubadurești), fie în nostalgia unei armonii mitice, compensatoare pentru risipirea cotidiană (de exemplu, cîntecele de gesta), fie, în sfîrșit, prin mijlocirea unei referiri la cine știe ce transcendență (poezia de origine liturgică). De fapt, aceste diferite proiecte se interferează mai mult sau mai puțin, iar realizarea lor se operează în două modalități deosebite, uneori (ca în roman) combinate: în virtutea unei stilizări de fragmente de experiență promovate astfel la o demnitate tipică; sau, dimpotrivă, dintr-o voință aproape esoterică, ce respinge orice figurație, restrîngînd zona comu-

---

[1] Delbouille, 1970*a*.

nicării la un mediu îngust pe care acest artificiu tinde să-l închidă asupra unei perpetue aluzii ambiguie la el însuși.

O cultură cu caracter arhaic, cum este în parte aceea a evului mediu francez, de îndată ce dă naștere unui text care și-o asumă, capătă în general, în acest text, două funcțiuni greu de deosebit: una, relativă la o anumită percepere a sacrului, alta, lipsită de această încărcătură misterioasă. De aici poate să rezulte o echivocitate profundă, proprie faptului poetic medieval, și care ne interzice să ne reprezentăm modul ei de receptare cu ajutorul unor analogii luate din civilizații de alt tip. N-ar sluji la nimic dacă am prezenta această echivocitate ca o fază a evoluției poetice, corespunzînd unui moment tulbure al istoriei, cînd funcții ancestrale, încă neabolite, ar mai exista alături de funcțiile noi: nimic nu sprijină o asemenea ipoteză pe care, dimpotrivă, permanența tradițiilor latine o infirmă. Este mai bine, pur și simplu, să se constate, în sincronie, o ambiguitate funcțională, o diversitate fundamentală a relațiilor dintre poezie și auditorii cărora li se adresa.

Aceeași ambiguitate se regăsește la nivelul a ceea ce trebuie să numim „mentalități": acel *quid*, realizat parcă „en creux" de către descrierea unui sistem de semne, a cărui proiectare psihologică este, deși de fapt alcătuiește baza afectivă și intelectuală pe care se desprind efectele de sens. Textul dă la iveală ceva din așteptarea destinatarului său. Confecționarea cîntecului sau a romanului, ca și confecționarea statuii sau a bisericii, nu este determinată doar de niște deprinderi de atelier, ci și de schemele mentale cu ajutorul cărora va fi gîndită și condusă această operațiune.

Dincolo de textul medieval se percepe, prin el, o nevoie de raționalitate, o năzuință către ordine, o ordine impusă de către spirit, nevoia unui univers conceptualizat. Mijloacele utilizate amintesc bricolajul; scopul în care sînt folosite presupune gustul pentru lucrurile la care se muncește mult [1]. Acțiunea concretă se deosebește de ideea care s-ar zice că o însuflețește printr-un contrast constant; fapta se

---

[1] Cf. Focillon, 1965, II, p. 333.

deosebește de teorie. Dar ce importanță are: această *rațiune* („raison") profundă (în franceza veche cuvîntul însemna și „socoteală", „discurs") nu este atît unificarea lumii, cît umplerea ei. Gîndirea se reflectă într-un univers fără viduri, unde fiecare element își asumă o funcție despre care abia de ne întrebăm cum se armonizează cu celelalte. De aici tendința de a primi orice mesaj ca pe amintirea vreunui rit, sau ca pe o învățătură morală mai curînd decît ca pe un îndemn la intervenția directă. De aici o înclinație către conservatorism; dar și un optimism fundamental, credința într-o anumită mărginire a omului și a cuvîntului său, într-o natură sprijinită de dumnezeu: chiar cînd, începînd din secolele XIII, XIV, optimismul cedează, imaginea unui univers de calități concrete, susținute de structuri indivizibile și ierarhice, ce-și au originea într-un principiu etern de coerență, va supraviețui. Lumea deține un adevăr global, care nu se diversifică decît în etape și parcă în subdiviziuni, în așa fel încît din fiecare cuvînt, din fiecare text apar axele de referință. Avem de-a face cu ceea ce Lotman numește o cultură paradigmatică, o cultură cu nivele reciproc izomorfe: fiecare se poate decoda în limbajul celuilalt, într-un joc inepuizabil de oglinzi, dar unde totuși nu se poate produce nimic absolut imprevizibil [1]. Însă, tocmai de aceea, o astfel de cultură rămîne relativ închisă, se opune cu strășnicie nonculturii, pe care o reprezintă, după circumstanțe, ereticul, păgînul (dar nu nebunul), ideea și îndrăzneala de a gîndi sau a te purta în mod intolerabil. Doar cu prețul unor lungi eforturi menite s-o supună limbajului convenit, s-o integreze izotopiei acestuia, noutatea sfîrșește prin a intra în ceea ce Jauss numește „orizontul de așteptare" [2].

Timpul în care se operează receptarea textului continuă un trecut în care orice adevăr își găsește originea: cu toate acestea el este producătorul unei acumulări de învățătură, al unei științe și al unei rectitudini a căror totalitate aparține viitorului. Spiritul valorifică simultan memoria și predicțiunea.

---

[1] Lotman, 1968*a*; cf. Paris, 1969, pp. 166–167; cf. Badel, 1969, pp. 221–223.

[2] Jauss, 1967, p. 36.

De aici, distrugerea duratelor, integrarea trecutului în prezent, și a monstrului în experiența cotidiană [1]. Timpului nostru măsurat și desacralizat, conceput ca un destin ce trebuie cucerit, i se opune un timp scandat, rezultat al unor repetiții semnificative: acestea, în gîndirea speculativă de atunci, nu se închid cu totul asupra propriului lor ciclu, ci, potrivit mentalității comune, tind neîncetat către acesta. Astfel, chiar din secolul al XII-lea, intervin schimbări, parțiale deocamdată, confuze: din acel moment, unei poezii ce pare extravertită, îndreptată către o progresie imprevizibilă, i se opune o poezie sprijinită pe ecou și paralelism. Oricum, inventatorii primelor ceasornice mecanice, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, urmăreau nu atît numărarea ceasurilor zilei, cît reproducerea mișcării eterne și circulare a astrelor [2]. Istoria nu este decît o aprofundare a memoriei prin îngroșarea prezentului și proiectarea lui în viitor ca o creștere de existență. Ea este concepută ca mediu în care se situează grupul social și, în același timp, ca unul din modurile potrivit căruia acest grup se percepe și se cunoaște. Închisă, încheiată, ea este totuși progres către un țel și speranță a unei desăvîrșiri [3]. *Tempus senescit*, potrivit unui adagiu, interpretabil ca un *contemptus mundi* și totodată ca o promisiune: ambele interpretări au constituit argumentul arhetipal al unei întregi poezii de inspirație morală și didactică, de-a lungul a trei sau patru secole. Oricare ar fi enunțul, se încearcă integrarea lui în această istorie ca să i se confere autoritate. Așa se explică procedeele poetice care se adresează neîncetat ascultătorului, îl apostrofează, îl silesc să intervină activ în existența textului: ca acele „cărți" la care trimite Chrétien de Troyes, luate, zice el, din biblioteca de la Sfîntul Edmond *(Guillaume d'Angleterre)*, de la Sfîntul-Petru din Beauvais *(Cligès)* sau date de contele de Flandra *(Perceval)*; afirmare a vechimii unei științe, a întinderii unei rumori publice; demonstrații de veridicitate. Oricum, textul se referă la o

---

[1] Frappier, 1964; Jodogne, 1964*a*; Badel, 1969, pp. 141—145; cf. Lotman, 1969, p. 209.

[2] Barzon, etc., 1968.

[3] Cilento, 1961, pp. 283—289; Gandillac, 1968, p. 10.

auctoritas, pe care poate să și-o incorporeze sub formă de citat ... de o autenticitate uneori îndoielnică, dacă avem în vedere criteriile noastre moderne. Poeții de limbă latină au folosit așa-zisa tehnică *versus cum auctoritate:* fiecare strofă începe sau se termină cu un vers luat de la un clasic. Limba vulgară cunoaște și ea un procedeu asemănător, dar mai puțin sistematizat: introducerea unor dictoane sau expresii proverbiale în punctele de articulare a textului. Prin aceste întoarceri permanente, prin această literatură în literatură, va fi manifest satisfăcută, sancționată, justificată, așteptarea unei colectivități pentru care poemul, în virtutea unei opoziții radicale cu ceea ce nu e, este întotdeauna adevărat.

Această colectivitate nu are „gust", în sensul acceptat de un anumit estetism modern; are însă o preferință pentru decor, pentru colorația pestriță, pentru marchetărie și pentru toate tehnicile, uneori deosebit de elaborate, asigurînd variația. Nu se poate uita cu totul că Occidentul din vremea aceea a adoptat, și încă cu ce patimă, jocul de șah. Orice producție este artizanală, strîns legată de meserie prin obiceiuri, dar oricînd gata să fie contestată de o curiozitate foarte ascuțită, ce te îndemna să experimentezi, să diversifici formulele, să te inspiri din „trucurile" vecinului.

În această privință, textul poetic prezintă, în uzajul public, o oarecare analogie cu lucrarea de arhitectură[1], extrasă din piatră cu ajutorul unei munci manuale încete și anevoioase, supusă inevitabilei sancțiuni a echilibrului formelor și greutăților, în mod necesar sprijinită pe raționament și calcul. Castelele și bisericile „domină", în toate sensurile pe care vom dori să le dăm acestei expresii, viața publică din secolele XI, XII și XIII. O parte din celelalte arte și din poezie și-au găsit în aceste locuri exemplare, dacă nu originea, cel puțin un spațiu de desfășurare pentru multă vreme. Este cunoscut rolul jucat de aranjamentele numerale în compunerea marilor ansambluri literare și chiar în combinarea microelementelor codului: ceea ce, abuziv, a fost numit „simbolismul numerelor". Prin acest mijloc, textul

---

[1] Le Goff, 1964, pp. 254—263; Focillon, 1965, I, pp. 14, 224—233, 250 și II, pp. 168, 202, 235 și 333.

îi propune ascultătorului său o imagine mobilă, imagine ce se cere tot timpul reinterpretată, despre *musica* cosmică. Străvechea şi minunata *Chanson d'Alexis*, unul din cele mai vechi poeme în limba franceză, se compune din 125 de cuplete de cîte 5 decasilabi: 5, dublul lui 5, pătratul lui, cubul lui, 5 la puterea a patra oferă elementele unui montaj aritmetic în care se interferează şi alte serii, constituite pe baza lui 17, 23 şi 33. Arhaicul *Quant li solleiz*, un frumos poem imnic unde sînt comentate cîteva versete din *Cîntarea cîntărilor*, este construit ca o înmulţire a lui 7 cu 4, adică 28, desemnînd (întocmai ca un cuvînt compus) virginitatea Mariei [1]. Reducerea unei idei, a unui fapt, a unei scene, a unui ansamblu la 3, 4, 7, 10 sau 11 aspecte, trăsături sau capitole. Orice cifră este susceptibilă de a căpăta o valoare semnificativă. Dar predomină numerele de la 1 la 9, apoi 10, 100 şi multiplii lor. În acest caz, numărul are la bază mai curînd un mod de percepere decît o concepţie filosofică [2]. El ţine de o paradigmă, la nivelul unei semnificaţii în principiu imuabile, iar evenimentele au o sintaxă realizînd diverse variante: însă numărul este unul din factorii acestei sintaxe. Totuşi, primul aspect predomină; numărul scoate în evidenţă relaţiile primordiale între calităţile acesteia mai curînd decît dimensiunea cantitativă a lumii; este cazul proporţiei de aur din care s-au inspirat atîţia făuritori de opere.

Un alt contrast revelator: slaba capacitate descriptivă a imaginilor literare medievale se asociază cu omniprezenţa vederii; omul deschide ochii asupra naturii, a cărei unică funcţie pare să fie aceea de a sluji drept cadru acţiunii lui. Verbul a *vedea*, în nenumărate formule, joacă, în cele mai multe texte poetice, rolul de prezentator universal. A fost, de asemenea, remarcată importanţa motivului luminii în toate genurile [3]: generalizarea unor microsisteme lexicale ca *zi/noapte*, *clar/obscur*, noţiuni ca zori, aur, bălai, strălucirea armelor, *locus amoenus*, frumuseţea femeii. Imaginile

---

[1] Bulatkin, 1959; Smeets, 1962.
[2] Tschirch, 1959; Lotman, 1968*b*, pp. 24–27.
[3] Frappier, 1968.

particulare își trag „adevărul" lor perceptibil din acest soi de luminozitate răspîndită pretutindeni, emanînd din urzeala textelor, strălucind prin elementele mesajului ... tot așa cum Natura, chiar cînd este ostilă, nu are nici un mister atîta vreme cît strălucește lumina zilei.

Evul mediu nu cunoaște atitudinea desemnată, în tradiția europeană ulterioară, de expresia artă pentru artă. Poezia acestei epoci ține, ce-i drept, prin unele din aspectele sale, de ceea ce înțelegem prin noțiunea, dealtfel confuză, de literatură. Însă, printr-un alt aspect, fără îndoială cel mai viu resimțit de către oamenii din vremea aceea și cel mai explicit funcțional, ea nu este lipsită de asemănare cu *happening*-ul din vremea noastră, spontaneitate ce se inventează singură pe măsură ce se exprimă, și chiar cu o psihodramă în care membrii unui grup aspiră să scape de unele frustrări individuale sau colective: poezia așa-zis curtenească, în epoca ei cea mai veche, pare să fi jucat tocmai acest din urmă rol. Cel mai pertinent caracter general al poeziei medievale este (poate) aspectul ei dramatic. De-a lungul întregului ev mediu, textele par să fi fost destinate, cu rare excepții, funcționării în condiții teatrale: ele constituiau comunicarea între un cîntăreț sau un recitator sau cititor, și un auditor. Textul are, literal, un „rol de jucat" pe o scenă. Pe ascultători îi interesează, mai întîi de toate, ca rolul să fie bun, iar jocul izbutit. Dintre factorii care au determinat emergența diverselor coduri poetice între secolele IX și XII, nu putem subestima importanța memoriei și a vocii ca mijloc principal de transmitere. De aici necesitatea procedeelor mnemotehnice care capătă valoare funcțională și din care decurg tendințe textuale determinînd alegeri și constrîngeri deosebite: o estetică ce se opune în bloc aceleia care, în secolele următoare, a evoluat sub influența unei „slăbiri continue a modalităților auditive ale comunicării literare" [1]. Astfel, în primele sale veacuri, civilizația medievală ține în mare măsură de tipul de cultură cu dominantă orală, descrisă

---

[1] Genette, 1969, p. 124.

în mai multe rînduri [1]. Chiar cînd, începînd cu secolul al XII-lea, și mai ales cu al XIII-lea, acest caracter se estompează treptat, formele poetice îi poartă urma ca o ereditate, ale cărei sechele au subzistat cel puțin pînă în secolul al XV-lea.

Un text se face în timp. Se scrie în spațiu, iar noi, modernii, îl citim tocmai ca spațialitate. Pînă în secolul al XV-lea, contemporanii l-au ascultat: însă audierea rămîne pur temporală. Totuși, cu excepția „marelui cîntec curtenesc", diferitele coduri poetice medievale integrează procedee ce permit producerea unor echivalenți ai senzației spațiale. Uneori, aceste procedee sînt legate de condiționarea materială a operei. Cazul cel mai limpede este acela al „jocului" liturgic, care se înscrie într-un spațiu arhitectural; dar și cîntecul de gesta se situează în piață sau în curte, unde privitorii sînt interpelați; romanul, în iatacul doamnelor; jocul dramatic, într-un loc din oraș. Spațiului extern îi corespunde un spațiu intern, generat de o rază vizuală sau sonoră, care, deplasîndu-se în operă, o dezvăluie necontenit sub unghiuri diferite, succesive și rareori puse în perspectivă.

În ciuda caracterului său uneori rafinat și a difuzării relativ slabe, poezia medievală se înrudește astfel cu modernele mass-media mai curînd decît cu o literatură destinată consumului individual prin lectură. Ceea ce înțelegem noi prin acest din urmă cuvînt (o activitate pur oculară) nu pare să se fi întîlnit înainte de secolul al XV-lea. Chiar și lectura solitară, practicată de învățați, comporta o rostire a textului citit. [2] Sensul circula de la om la om pe cale orală; vocea deținea monopolul transmiterii: vorbire suverană, emanație a Cuvîntului, obiect de credință. Textul pe care-l poartă se adresează unui public format de artele reprezentative și de rituri: privire și gest; vocea venea cu cea de-a treia dimensiune a acestui spațiu, pentru o societate practic analfabetă: în Franța, la sfîrșitul secolului al XV-lea, numărul indivizilor în stare să citească [3] era de cel mult patruzeci

---

[1] Lord, 1960, pp. 198–219; cf. Vinaver, 1970, p. 69.
[2] Marichal, 1968, pp. 457–458.
[3] Gossen, 1957, p. 437.

de mii din cincisprezece milioane de locuitori. Aluziile făcute uneori, în secolul al XIII-lea, la răspîndirea de pamflete scrise, trebuie fără îndoială înţelese ca un îndemn la declamaţia publică, la vreun joc al corpului[1]. Prin urmare, datorită însuşi modului de circulaţie a produsului poetic, un dublu factor se afla integrat în el; factor dealtfel greu de apreciat şi de situat de către noi, care nu dispunem decît de faţa scrisă a textului: pe de o parte, sunetul (cîntecul sau doar modulaţiile glasului); iar pe de alta, gestul, mimica. Poezia medievală se prezintă ca produs al unei activităţi mimetice, pornită din nevoia de comunicare colectivă, de felul cîntecului coral şi al dansului, mai curînd decît ca produs subordonat dorinţei de a percepe şi a manifesta calităţile specifice obiectului său.

În ceea ce priveşte dimensiunea muzicală a poeziei medievale, sîntem foarte inegal informaţi. Despre unul din genurile arhaice cele mai înrădăcinate în tradiţia domeniului francez — epopeea — nu ştim decît că era cîntat sau psalmodiat: orice precizare este conjecturală. Partea ce-i revenea muzicii în teatru nu este prea bine stabilită; interpolările lirice pe care le comportă anumite romane erau probabil destinate să fie cîntate; şi aşa mai departe. În dinamismul care, folosind elementele codului, alcătuieşte „textul", intervine o intenţie muzicală. Este, aşadar, necesar (spre deosebire de ceea ce se petrece în studiile despre literatura modernă) să definim poezia nonmuzicală raportînd-o la poezia muzicală, nu invers. În lipsa informaţiilor ce-ar umple unele goluri datorate hazardului istoriei, este cel puţin prudent, să adoptăm un punct de vedere care nu înlătură *a priori* necunoscuta melodică din orice text studiat. Cadenţele vocale, cele ale gestului, ritmul tematic au compus o polifonie greu de perceput ca ansamblu, dar de care trebuie să ţinem tot timpul seama. În *De vulgari eloquentia*, unde, prin 1300, încerca să elaboreze o doctrină despre arta lirică a veacului al XIII-lea, Dante definea poezia ca *fictio rhetorica musicaque poïta*[2]: trebuie să înţelegem că *rhetoricus* se referă la un cod lingvistic de gradul doi, iar *musica* este

---

[1] Freeman-Regalado, 1970, p. 107.
[2] Mengaldo, 1968, p. 39.

luată în sensul tradiţional, dat de Boetiu, de armonie universală; cît despre *poïta*, de la *poïre*, este o creaţie a latinei medievale după grecescul ποιετν. Formula aceasta bogată în sensuri poate fi extrapolată fără primejdie şi aplicată întregii poezii romanice de tradiţie arhaică. Dealtfel, încă de pe vremea lui Dante, perspectivele începeau să se schimbe.

Chiar cînd nu este cîntat pe o melodie, textul este cel puţin *spus*: nu accidental, ci în virtutea unei funcţionalităţi profunde. Prin urmare, textul constituie un fapt de limbaj complet, nu numai de scriitură. Se poate admite că, cel mai adesea, începînd din secolul al XII-lea, textul a fost produsul mîinii şi al cernelii, că a fost compus pe pergament; însă el implică, prin definiţie şi tonuri, accente, ritmuri, întreaga bogăţie a unei fonetici şi a unei prozodii.

Acest primat al vorbirii, mediatoare între om şi natură, puteri, idei, dumnezeu, susţinut cu hotărîre de Alcuin chiar de la începutul secolului al IX-lea, este manifestat oricum de civilizaţia occidentală secole de-a rîndul. Dealtfel, un primat veşnic discutat: situaţia nu este atît de simplă pe cît ar putea să fie într-o cultură de oralitate pură. Chiar dacă marea masă ignoră scrisul şi îşi transmite forme vorbite de expresie, o minoritate de învăţaţi menţine tradiţia cărţii. De aici interferenţele, tensiunile şi neînţelegerile, mai ales din ziua în care oamenii scrisului şi-au extins dominaţia asupra limbii vulgare; în însăşi forma textelor poetice care s-au păstrat se simte, încă din secolul al XI-lea, o anumită sacralitate a scrisului: toate monumentele poeziei de limbă romanică, notate înainte de 1150, par să fi fost scrise, ca din întîmplare, ca apendice sau ca text scris peste vreun codex latin [1]. Apoi, acest caracter se estompează în ritm foarte accelerat; în secolul al XIII-lea, scrisul îşi manifestă cu deosebire funcţia sa instrumentală, aşa cum o dovedeşte apariţia textelor în proză. Aceste contraste explică anumite opoziţii doctrinale, în aparenţă greu de înlăturat, între medievişti: mai ales opoziţiile ivite, de vreo cincisprezece ani încoace, în privinţa naturii epopeii. Pare greu de negat, pe de o parte, caracterul pur oral al genului în epoca

---

[1] Poerck, 1963, pp. 3–16.

veche (secolul al XI-lea și, fără îndoială, al XII-lea), pe de altă parte, caracterul livresc al celor mai multe dintre textele care ne-au fost păstrate și au fost copiate în secolul al XIII-lea. Au fost parcă două procese succesive de producție, cel de-al doilea tinzînd să transforme un obiect ce intrase mai demult în circulație. În primul stadiu, cu ajutorul cîntecului, poemul este comunicat direct unui auditoriu. În secolele XII—XIII, se întîlnesc cîteva „manuscrise de jongleri", însemnări destinate lecturii, lăsînd să subziste transmiterea orală și păstrînd caracterele stilistice ale acesteia: așa se petrec probabil lucrurile cu manuscrisul de la Oxford al *Cîntecului lui Roland*. Către sfîrșitul secolului al XIII-lea și în secolul al XIV-lea, apar manuscrisele de amatori, de pildă Veneția 4 al aceluiași cîntec. Totuși, nici una din aceste faze nu ne pune în prezența cărții așa cum o cunoaștem noi [1]. Dealtfel, s-ar putea ca modul de consumație să fi rămas același pînă către anul 1300 și chiar mai tîrziu: audierea unui recitator care psalmodia textul după o schemă melodică destul de simplă și care, de bună seamă, își sublinia efectele cu gestul. Cu Guillaume de Machaut, apoi cu Antoine de La Sale, situația se va schimba în mod ireversibil. [2]

Cu alte cuvinte, în textul poetic medieval, enunțul nu poate fi disociat de enunțare, iar aceasta din urmă implică factori personali sau situaționali străini (în parte) sistemului lingvistic. Gestul și vocea constituie, pentru text, o anumită modalitate de a fi prezent. În felul acesta, funcția situațională a limbajului este puternic valorificată, întrucît ea rezultă dintr-o tensiune impusă discursului pentru a se depăși și a ajunge către ceea ce este greu de spus, sensibil, către acțiunea transformatoare [3]. În epoca cea mai veche a istoriei sale, poezia medievală de limbă vulgară se aseamănă, de departe, cu japonezul nô, unde toate elementele textului, de la zgomotul instrumentelor pînă la tonul vocii și la debitul discursului, participă la stilizare și țin de aceasta.

---

[1] Riquer, 1957; Rychner, 1964; Tyssens, 1964; cf. Siciliano, 1968, pp. 105—135.

[2] Williams, 1969; Kristeva, 1970, pp. 139—140.

[3] Lefebvre, 1966, pp. 269—270.

Totuşi, evul mediu occidental nu a atins niciodată perfecţiunea totalităţii formale. Poate că a fost prea devreme ademenit de prestigiul scrisului, de o natură diferită.

Pentru noi, textul se identifică cu cartea, obiect fabricat, material, vizual. Pentru majoritatea oamenilor din evul mediu şi în cea mai mare parte a acestei epoci, textul este obiect auditiv, prin urmare fluid şi mobil. Oralitatea şi scrisul se opun cum se opune continuitatea discontinuităţii, teoria, practicii. În veacurile XIV şi XV, s-a produs o confuzie între cuvintele *autor* şi *actor*: oricare ar fi sensul în care s-a operat această atracţie paronimică, fenomenul nu este lipsit de semnificaţie.

A existat totuşi cartea latinească. Chiar şi la sfîrşitul secolului al XV-lea, şaptezeci şi cinci la sută din textele tipărite vor fi scrise în limba latină. Manuscrisele în franceză nu sînt relativ numeroase decît începînd cu secolul al XIII-lea: îmbătrînirea limbii şi a modurilor poetice constituie, fără îndoială, cauza care a determinat transpunerea în scris a multor lucrări compuse într-o epocă mai îndepărtată. Încep să se constituie mici biblioteci: limba vulgară nu apare decît accesoriu; cele mai multe cărţi sînt în latineşte. Culegerile de texte franceze sau provensale au, cel mai adesea, caracterul de antologii, în general destul de incoerente, şi sînt alcătuite de copist după indicaţiile şi modelele date de client: în aceste cazuri, scriitura nu are decît o importanţă secundară. Regulile după care se făceau manuscrisele latineşti nu s-au aplicat niciodată limbii vulgare.

Orice va fi fost, ceea ce pune capăt acestei tradiţii nu este atît activitatea copistului (chiar cînd este relativ industrializată, cum apare în secolul al XV-lea), cît răspîndirea tiparului (aşa cum este cazul în Franţa, după 1470). Acesta dă ultima lovitură universului global perceput de toate simţurile omeneşti, îl disociază, îl reduce la o percepţie vizuală şi lineară. Semnificaţia scrisului se schimbă [1]. Rezultat al unor necesităţi pedagogice, al unor factori tehnologici, economici, sociali, pregătită încetul cu încetul de cercetări risipite prin Provenţa, Ţările-de-jos, Renania, tiparul impune reconsiderarea culturii sub toate aspectele ei.

---

[1] Paris, 1970, pp. 20–33; cf. Kristeva, 1970, pp. 146–148.

„Inventarea" lui încheie emblematic o lume. „Evul de mijloc" este evul de dinainte. Este vrednic de notat că, în afara cîtorva cazuri rare, nici un text medieval nu ne-a fost transmis *doar* prin tipar: chiar dacă au fost tipărite, cînd este vorba de texte dinainte de 1500 (poemele lui Villon, de pildă), munca tipografului a fost precedată, și uneori chiar și urmată, de manuscrise [1].

Poezia medievală este poezie-în-situație: iar această situație este înscrisă în cod la o adîncime atît de mare, încît indicii care trimit explicit la ea sînt extrem de puțin numeroși în text. Relația text-auditor implică o confruntare concretă: un dialog real între personajele oferite vederii și contactului reciproc. În felul acesta, poetica medievală este o poetică a efectului: ea tinde să satisfacă o așteptare, *hic et nunc*, iar această așteptare comportă constante cunoscute, care intră în joc.

Cunoașterea autorului de către cititor joacă adesea, în epoca modernă, un oarecare rol, dealtfel destul de obscur, în decodificarea operei. Situația medievală este mult mai limpede. Mai curînd decît un autor, cel care ascultă textul vede un vorbitor, despre care știe prea bine ce este; iar acest vorbitor folosește un cod în care se află angajată relația care îi leagă; el știe, dacă nu în ce măsură va fi satisfăcut, cel puțin căreia dintre întrebările pe care și le pune el însuși îi va răspunde textul ce i se cîntă sau i se recită. În felul acesta, „valoarea" produsului poetic ține mai puțin de folosire și consumare, care sînt modurile lui de existență, decît de însăși munca ce l-a investit într-o materie cunoscută. Doar acel tip special de povestire („récit"), pe care noi îl numim roman, și care și-a găsit forma proprie în a doua jumătate a secolului al XII-lea, se abate puțin de la această regulă.

Voința-de-a-cînta, voința-de-a-recita provin dintr-un acord profund și dintr-o unitate de intenție cu voința-de-a-asculta a grupului uman. Solidari cu colectivitatea care îi face să trăiască, cu cultura și istoria ei, autorul și recitatorul operei (distincți sau identici, oricum ar fi) participă intens la ideo-

---

[1] Cf. Febvre-Martin, 1958; Micha, 1964, pp. 207–210.

logia comună, împărtăşesc gusturile celor cărora li se adresează. Noutatea pe care o introduc uneori poeţii se ascunde sub aspecte bine cunoscute: sub continuitatea aparentă a formelor se schimbă conţinutul, sau invers. Creatorii codului poetic trubaduresc au împrumutat elementele fundamentale ale sistemului lor metaforic de la relaţiile feudale: faptul că femeii i se spune senior nu schimba, fără îndoială, mare lucru în moravurile momentului, dar, cu vremea, şi prin mijlocirea acestui limbaj, sensibilitatea europeană a fost zdruncinată. Găsirea unei forme pentru acest talmeş-balmeş exotic adunat din poveştile bretone despre cazanul abundenţei nu a fost posibilă (în ciclul romanesc al Graal-ului, în secolul al XIII-lea) decît după ce aceste plăsmuiri au fost încărcate cu idei religioase şi cu preocupări liturgice de care, pe vremea aceea, clericii se îngrijeau mai înainte de orice. Nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi de liniile-specioase-de clivaj, care uneori se desenează între poeţi, sau între poet şi public. De pildă, opoziţia între cleric şi cavaler, adevărat *topos* literar: această opoziţie corespunde unei deosebiri reale, trăită în mod simplist în sînul acestei societăţi; totuşi, ea nu face decît să manifeste dualitatea fundamentală a culturii medievale: prezenţa unei tradiţii latine incomplet asimilate în sînul unanimităţii culturale. Însă această dualitate este atît de firească pentru lumea medievală, încît ea nu dă naştere decît unor tensiuni superficiale, şi nu reprezintă o fisură în omogenitatea grupului social, ci mai curînd dublul aspect al unei unităţi.

Textul îndeplineşte o funcţie conservatoare faţă de mediul cultural care l-a produs şi asupra căruia acţionează la rîndul său. Dus de vitalitatea grupului, poetul întăreşte coeziunea acestuia. Sarcina lui este să aplice regulile unei arte venerabile, care, dacă nu ar respecta riturile învăţate, şi-ar pierde legitimitatea. Datorită lui, discursul comun este asumat în formele limbajului poetic, în principiu nealterabile: stabilitatea lor îl fereşte de contradicţiile realului, dacă nu chiar de mizeria psihologică a unei societăţi lăsată aproape fără apărare în voia forţelor cosmice. Se întîmplă, desigur, ca în sînul acestei unanimităţi să se producă o sciziune: societatea nu este monolitică. Însă este vorba de o sciziune între grupuri, nu între un individ şi un grup: poate că în felul acesta s-a

format poezia trubadurilor. La rigoare, grupul se restrînge și nu mai este decît o coterie, așa cum pare să reiasă din însăși existența unor forme, „jeu-parti" sau „fatrasie"[1]. Totuși, natura relației dintre trubadur sau truver și curțile pe care le frecventează este deosebită de aceea dintre povestitorul satului și auditorul său. Cel mult, cînd baza sociologică se reduce, dependența economică a poetului poate să devină mai strînsă. Însă înainte de secolul al XV-lea, și chiar și atunci doar excepțional, nu se întîmplă ca această legătură să ia un caracter într-adevăr comercial.

Într-o formă dacă nu cu totul rigidă, cel puțin puternic marcată, textul izolează ermetic de lumea experienței o ficțiune coerentă ce reflectă fragmente mari din aceasta. Desprins de realul cotidian, ascultătorul face un transfer de realitate mult mai puternic și mai eficace decît într-un dialog obișnuit, unde opoziția între conținutul discursului și referentul său este mai puțin explicită. Acest transfer provoacă la ascultător o activitate perceptivă, afectivă, intelectivă, care constituie o intensă participare: aceasta, în dinamismul ei, trece adesea într-o activitate corporală, în gest, în strigăt, în dans ... Aici s-ar putea invoca nu numai toate formele textuale care postulează acțiunea fizică a ascultătorului (cîntece de dans, anumite forme de „teatru", genuri poetice dialogate), ci chiar și folosirea tehnicilor refrenului, ce comportă un stimul deosebit tinzînd să provoace această adeziune. Aceleiași intenții aș fi înclinat să-i atribui anumite semnale stilistice mai subtile care marchează, ca o respingere a ceea ce desparte, o voință de a reintra în comun, o neîncredere față de strălucirea stingheritoare a valorilor celor mai individuale: de pildă, folosirea figurilor (înrudite) de gradație și de iterație sinonimică: în cele mai multe cazuri, gradația merge de la ceea ce este mai intens la ceea ce este mai puțin intens; iterația, cînd nu este pură tautologie sau joc aliterativ, are tendința să meargă de la gen la specie. Pentru o sensibilitate modernă efectul este atît de neașteptat, încît determină, în mare măsură, la cititorul neprevenit, formarea unei false impresii de stîngăcie sau de simplitate.

---

[1] Rémy, 1964.

Dimensiunea clasică

Unul din semnele caracteristice ale evului mediu este dualitatea sa culturală. Desigur, puţine au fost civilizaţiile care au ignorat o oarecare dublă polarizare ce provine, pe de o parte, de la o sferă de gîndire şi de expresie păstrată prin şcoală şi prin practica ştiinţifică, pe de altă parte, de la o sferă mai difuză, adesea subordonată celei dintîi, faţă de care reprezintă, pe alocuri, o stare degradată, uneori desemnată, pe drept sau pe nedrept, prin calificativul „popular". În orice caz, evul mediu intră în categoria mai restrînsă a universurilor mentale în care această opoziţie îşi găseşte sancţionarea pe planul limbilor. Latina, vehicul al moştenirii romane tîrzii, se situează, într-adevăr, mai întîi deasupra, apoi alături de limba vulgară, apoi în concurenţă cu ea, în virtutea unei deosebiri nu numai stilistice, ci a uneia care cuprinde totalitatea modurilor spunerii şi adesea ale gîndirii.

Transmisă de şcoală, a cărei activitate se concentrează asupra lecturii şi a explicaţiei de texte, cultura latină medievală se sprijină pe scris şi pe carte. Ea deţine multă vreme monopolul scrisului şi al cărţii: cînd limba vulgară a început să fie notată, modelul latin a fost atît de puternic, încît grafia nu a izbutit niciodată să scape cu totul de el, lucru pe care, dealtfel, îl mai simţim şi astăzi. Totuşi, tehnicile cerute de scris capătă, în mîna copistului, un caracter mai riguros cînd este vorba de texte latineşti: acesta este domeniul lor propriu de aplicare.

Fabricate în aşa-numitele *scriptoria* din mănăstiri, apoi, începînd cu secolul al XIII-lea, de către edituri laice, cărţile circulă permanent, prin vînzare, împrumut, copiere. Ele constituie astfel un factor de conservare şi totodată de inovaţie. Cărţile au o viaţă proprie: migraţia nu le face să iasă dintr-un mediu aproape închis, geografic risipit, totuşi unitar datorită legăturii realizate de abaţii, şcoli episcopale, mai tîrziu de universităţi, cu zonele lor marginale unde, începînd cu secolul al XI-lea, creşte numărul scribilor, al secretarilor, al oamenilor legii, populaţie intermediară punînd ştiinţa şi practica livrescă în slujba politicii şi a dreptului. Aceasta explică relativa rapiditate cu care se îmbogăţesc şi evoluează

gîndirea și formele de expresie alimentate de cărți: evoluție simțitor mai rapidă și mai diversificată decît cea care poate fi observată cu ajutorul textelor în limba vulgară.

De la aceasta la latină, caracterul publicului se schimbă: același cleric ieșind de la școală sau de la *scriptoriu* ca să asculte, în piață, un cîntec de gesta, depășește o frontieră în el însuși. În cele din urmă, destul de tîrziu, la nivelul acestei frontiere se va organiza o contrabandă sub formă de traduceri: ea va fi, cu rare excepții, în sens unic. Lumea clericului, a celui care, întrucît a trecut prin școală, face parte din tradiția latină, posedă o dimensiune proprie: ceea ce numesc eu aici dimensiunea *clasică*, luînd acest cuvînt în sensul în care, în ultimele trei veacuri ale antichității, a desemnat o clasă de scriitori socotiți, pentru motive destul de confuze (vechimea lor, prestigiul pe lîngă oamenii de litere), a fi vrednici să slujească de modele și de călăuze în tot ceea ce privește folosirea vorbirii și dobîndirea cunoștințelor. Pe această bază, relativ îngustă, s-a constituit între secolele V și VIII, un canon al așa-numiților *auctores* (în sens propriu, garant, chezaș), care au *auctoritas*, textele ce determină normele și doctrinele transmise de învățămînt. Acest canon s-a mai schimbat pe ici pe colo; totuși, de la o școală la alta, variațiile sînt neînsemnate, iar nucleul rămîne același. Pe măsură ce ne apropiem de secolul al XIV-lea, lista tinde să se lungească. Aceste cataloage amestecă poeți sau prozatori din epoca lui Augustus cu alții care au trăit mai tîrziu, sau cu reprezentanții păgîni sau creștini din secolul al IV-lea, al V-lea, uneori al VI-lea și chiar al VIII-lea[1]. Acești „autori", cunoscuți tuturor și parcă depersonalizați, sînt citați la tot pasul, imitați, refăcuți, decupați în *Sententiae*, glosați, încît o parte din textele latinești scrise pînă în secolul al XII-lea și chiar mai tîrziu apare ca o literatură generată de literatură și care se întoarce la aceasta.

Noțiunea de clasicism este produsul unei lungi tradiții ce se trage de la greci: lipsiți de cărți sacre, aceștia căutaseră în opera poeților semnele unității lor spirituale. Evreii, la rîndul lor, le-au transmis creștinilor ideea despre sacralitatea

---

[1] Curtius, 1956, cap. II; Koch, 1959; Billanovitch, 1964.

cărţii, Biblia identificîndu-se cu Scrisul. Ceea ce este scris devine obiect al unui respect care dă naştere preocupării constante de a consulta textele. Orice literatură, chiar dacă este un produs al imaginarului, este concepută mai întîi ca cunoaştere; pînă în secolul al XIII-lea, nu se simte nici o opoziţie între ornamentul formal şi funcţia didactică. În *litteratura* (care, pentru Tertullian şi pentru autorul *Vulgatei*, însemna „superstiţie"), se reactualizează substratul etimologic *littera*, drept care Dante, în *Convivio*, va ajunge să înţeleagă *auctor* ca *autor*, pe care îl derivează de la un verb *auieo*, pur suflu vocalic însemnînd „eu leg cu ajutorul cuvîntului" [1]. Astfel de speculaţii, sprijinite pe *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla, un clasic şi el, sînt curente printre oamenii de litere pînă în epoca Renaşterii.

Avatarurile culturii clasice au fost, în mare măsură, cele ale instituţiilor unde această cultură era transmisă. A avut existenţa ei proprie, căderile, renaşterile ei; fiecare din aceste momente s-a resimţit în ansamblul culturii medievale. O legătură, greu de definit, dar a cărei existenţă nu poate fi tăgăduită, atribuie „Renaşterii carolingiene" scoaterea la iveală a primelor texte în limba vulgară, dacă nu chiar formarea conştiinţei acestei limbi. Decadenţa din secolul al X-lea s-ar părea că are o oarecare legătură cu preistoria poeziei romanice. „Renaşterea din secolul al XII-lea" coincide cu apariţia unor forme poetice noi, care aveau să le împingă curînd în umbră pe toate celelalte: marele cîntec curtenesc, nuvela, jocurile dramatice neliturgice. Într-un proces atît de complex, cauzele şi efectele sînt indisociabil amestecate. Chiar din secolul al XII-lea se produce un fel de impregnare a culturii comune de către tradiţia clasică: această impregnare se simte foarte bine la mai multe nivele ale limbii şi în anumite tehnici de expresie. Ca urmare, se operează un fel de conştientizare tradusă de toposul „piticii (Modernii) pe umerii uriaşilor (Anticii)" şi de teoria despre ceea ce s-a numit *translatio studii*, transmiterea literaturii romanilor către francezi [2]: se formează ideea de progres şi

---

1 Dragonetti, 1961, pp. 79–92 şi 1969, pp. 205–207.
2 Grundmann, 1952.

de mişcare a istoriei, iar această idee valorifică, prin raportarea la latină, formele proprii limbii vulgare; cu timpul, ea pregăteşte asimilarea „clasicismului". Într-adevăr, ceva mai tîrziu, în epoca în care triumfă un tip de societate monarhică ce poartă o puternică notă burgheză, asistăm la o năvală a influenţelor „clasice" în toate sectoarele literaturii: consecinţa va fi dispersarea tradiţiei latine şi topirea ei în modelul comun ... în sînul căruia aveau să se adîncească, din acel moment, diferenţele interne.

Conţinutul cultural şi formele de expresie (mentale şi lingvistice) transmise de *auctores* fuseseră, de timpuriu, obiectul unei clasificări didactice: cea a „artelor liberale", a căror doctrină a fost sistematizată în secolul al V-lea. O artă este o tehnică, sistem de reguli deduse din experienţă, sprijinite pe natură şi elaborate logic. Învăţămîntul al cărei obiect este, întrucît duce la ştiinţă, dă naştere unei *facultas* din care purced operele. Astfel, artele liberale constituie cea mai înaltă pedagogie ştiinţifică şi literară. Numărul lor este fixat la şapte; le este impusă o ordine semnificativă care determină treptele învăţăturii: artele limbajului (gramatica şi retorica), ale gîndirii (dialectica) şi ale numărului (aritmetica, geometria, astronomia, muzica). Grupul acesta de şapte includea totalitatea ştiinţei omeneşti, şi numai cu preţul unor lungi eforturi s-au introdus, încetul cu încetul, începînd cu secolul al XII-lea, şi alte discipline în această serie închisă. Timp de veacuri întregi, s-a văzut în ea ordinea fundamentală a spiritului şi a limbajului. Din ea se desprind valori proprii ... pe care, dealtfel, este greu să le socotim universale. M-aş referi, de pildă, la cele trei frumoase volume ale lui E. de Bruyne, *Studii de estetică medievală*, care tratează despre tradiţia „clasică", dar concluziile lor nu pot fi aplicate la poezia în limba vulgară decît cu cea mai mare prudenţă. Multă vreme, formele literare latine n-au avut nici un echivalent în limba romanică, după cum formele romanice nu au avut echivalent în latină. În epoca arhaică s-au produs contacte sporadice în cîteva texte de uz vulgar, compuse în mediu monastic, de exemplu, venerabila *Séquence de sainte Eulalie*, datînd din anii 880. Însă influenţe neîndoielnice

şi de oarecare anvergură nu se prea văd înainte de secolul al XII-lea. Atunci, într-adevăr, clericii capătă mai mult sau mai puţin limpede conştiinţa faptului că germenii conţinuţi de antica *humanitas* au produs o realitate nouă: tradiţia latină se deschide şi se „modernizează", în timp ce limbile vulgare devin tot mai apte să-i exploateze anumite aspecte. Fenomenul a rămas totuşi mult timp marginal. În vremea aceea, textele latineşti erau singurele cărora li se putea într-adevăr aplica termenul de „literatură" în sensul în care îl înţelegem noi astăzi: un fapt de scriitură şi în acelaşi timp o individualitate bine delimitată a textului. Cînd se observă o coincidenţă între un fapt literar latin şi unul romanic, aproape întotdeauna există între ele o considerabilă distanţă cronologică, faptul romanic venind foarte tîrziu după aparentul său model. Sau, alteori, se întîmplă să se descopere, abuziv, în anumite analogii formale, asemănări care ţin în realitate de ideologie în ceea ce are ea mai puţin specific. Existenţa romanelor în proză latină, în secolul al XIII-lea, nu este mult mai probantă în această privinţă decît aceea a epopeelor în hexametri construite pe teme luate din cîntece de gesta, de pildă, poemul pe care îl transformă în proză autorul acelui „Fragment de la Haye", sau *De prodicione Guenonis*.

Două dintre „artele liberale" sînt direct implicate aici, deoarece ele se referă în mod special la practica literară: *grammatica* şi retorica. Mai ales prin mijlocirea celei de-a doua s-a exercitat, în limitele acestea destul de înguste, influenţa latină asupra textelor de tradiţie romanică.

Grammatica, pe care se sprijină edificiul „artelor", nu răspunde decît parţial noţiunii moderne de gramatică [1]. Descriptivă şi în acelaşi timp normativă, ea cuprinde studiul textual al aşa-numitelor *auctores* precum şi o reflectare asupra limbii: aceasta, identificată cu latina, apare ca o formă virtual eternă, direct articulată pe mecanismul gîndirii. Astfel, o ruptură profundă, valorizată de reflecţia doctrinală şi practica literară, desparte latina de limbile romanice. Este drept

---

[1] Uitti, 1969, pp. 32–62.

că, începînd cu secolul al XIII-lea, apar încercări, foarte sporadice, de a gîndi limba vulgară în termeni „gramaticali". Cu toate acestea, în uzajul medieval este adînc înrădăcinată o distincție fundamentală: distincția între *litterati* și *illiterati*[1], atenuată și nuanțată, în secolul al XII-lea, fără a fi abolită de formarea unei poezii de curte, simțită și voită, specifică. Existența acestor opoziții i-a făcut pe medieviștii din secolul al XIX-lea să distingă două feluri de literatură medievală: una „savantă" și alta „populară". Această clasificare, specioasă prin conotațiile sociale pe care le comporta, permitea includerea în prima clasă a textelor latinești și a poeziei de curte; în cea de-a doua intra restul, socotit, după moda romantică, primitiv. Nu cred că asemenea clasificări pot avea vreo utilitate. În cel mai bun caz, termenii „popular" și „savant" desemnează o corelație între tipuri de scriitură mai mult sau mai puțin marcate de practicarea artelor liberale.

Retorica, întrucît implică o anumită concepție estetică, ba chiar și etică, este mult mai strîns legată decît gramatica de tendințele culturii. *Natura* și *doctrina* se confundau în retorică, iar aceasta ridica la cel mai înalt grad de eficacitate tendințele inerente vorbirii omenești.

La început doctrină a artei oratorice, retorica își extinsese destul de devreme normele și, chiar din secolul al IV-lea, s-a confundat cu însăși noțiunea de literatură. Forma bună și frumoasă a limbajului pe care-l creează îl înnobilează cu totul pe om (orator și ascultător), ca și cum alegerea ce operează aci ar avea înrîurire chiar asupra conținutului, ar cerne sensul și nu ar lăsa să treacă decît partea cea mai vrednică de a fi luată în seamă. În ciuda aspectului mecanic pe care îl ia adesea mînuirea ei de către scriitorii mediocri, retorica pornește din elanul primordial al cuvîntului, țintind să pună ordine în lucruri. În acest sens ea a comportat, din perspectiva evului mediu literar, un element care prezintă analogii cu ceea ce s-a numit în secolul al XX-lea „cunoaștere poetică". Ea a fost legată de exigențele vitale ce-l îndeamnă pe omul civilizat să-și făurească, chiar și în afara oricărei funcții sacrale, o artă și o poezie. Ea își apropie orice expresie neîn-

[1] Grundmann, 1958.

tîmplătoare, adică (în spiritul acelei epoci) funcţionalizată în virtutea unor reguli cunoscute şi incontestabile. În principiu, retorica se manifestă la două nivele: cel al procedeului în sine, şi cel al elementelor ce constituie acest procedeu. Cea de-a doua perspectivă a fost adesea dominantă în practică, şi, începînd cu secolul al XIII-lea, a contribuit la uitarea celei dintîi.

Teoretic, se ivea o întrebare: materia tratată de textul literar comportă oare limite? În această privinţă au fost formulate opinii diferite. În general a dominat tendinţa maximalistă: de fapt, nici o materie nu a scăpat, cel puţin pînă în secolul al XIII-lea, competenţei retoricii. Practicarea acestei arte cerea, în prealabil, din partea autorului, o percepere limpede şi raţională *(intellectio)* a materiei avută în vedere, aceasta dicta elaborarea operei. Elaborarea era determinată de o anumită finalitate, persuasiunea, unde erau distinse trei aspecte, *docere, movere, delectare,* indisociabil legate, dar unde, după caz, unul sau altul era predominant.

Realizarea operei comporta la rîndul ei trei părţi ierarhizate. *Inventio* este propriu-zis descoperirea ideilor, sub aspectul său de proces creator. Ea extrage din subiect orice idee pe care virtual o conţine şi implică, din partea autorului, existenţa unui talent adecvat, însă în ea însăşi, *inventio* este tehnică pură. Legile ei precizează atitudinea scriitorului faţă de materie; ele presupun că orice obiect, orice gîndire, este susceptibilă de o expresie limpede şi discursivă, inefabilul şi impresionismul pur al formei sînt excluse. Aspectul ei principal, sub numele de *amplificatio,* se referă la modul în care se trece de la implicit la explicit: concepută mai întîi ca o mutaţie calitativă, *amplificatio* a fost în general înţeleasă, în teoria şi practica medievală, ca o lărgire cantitativă; cuvîntul a desemnat mai ales diferitele tehnici de variaţie: cea mai dezvoltată, *descriptio,* codificată în mai multe rînduri, îndeplinind o funcţie centrală în estetica literară latină, a fost adoptată, în secolul al XIII-lea, fără modificări de genul romanesc francez, alcătuind una din trăsăturile principale ale acestuia.

Dispositio oferea preceptele după care era fixată înlănţuirea părţilor. La acest nivel, tendinţele sistemului se des-

prindeau cu greutate. Retorica medievală nu s-a ocupat niciodată în mod serios de îmbinarea organică a părţilor. Ea se mărgineşte să propună cîteva reţete empirice şi foarte generale, care mai curînd definesc un anumit ideal estetic decît indică mijloacele de a-l atinge. În practică, poetul medieval are nevoie de o putere creatoare ieşită din comun pentru a învinge această greutate şi a ajunge la un echilibru armonios într-un text de mare întindere. Adesea, se descurcă supunînd elementele cu care lucrează unor anumite proporţii numerice: practică necunoscută retoricii antice, dar care, pentru un învăţat din evul mediu, părea justificată de existenţa „artelor" numărului, în special de *musică*.

În vreme ce *inventio* şi *dispositio* nu sînt decît cadre goale, „principii formale de organizare a oricărui mesaj" [1], *elocutio* dă formă lingvistică „ideilor" descoperite şi explicate de cea dintîi şi ordonate de-a doua. Ea constituie un fel de stilistică normativă, cu diferite subdiviziuni, din care partea cea mai dezvoltată se referă la *ornatus*, în esenţă teoria „figurilor".

Retorica nu se identifică cu stilul: ea este sursa şi matricea acestuia. Ea tinde către formalizarea discursului în aşa fel încît subiectul acestuia să fie abolit în propriul său limbaj. Jocul unor reguli îndelung verificate permite, datorită unui anumit număr de formule transformaţionale, să se constituie, pe baza limbii „gramaticale", un univers semnificant de gradul al doilea, care funcţionează ca o oglindă a lumii naturale.

Retorii din veacurile XI, XII, XIII, deşi reiau concepţiile maeştrilor antici, îşi concentrează gîndirea asupra lui *amplificatio* şi a doctrinei despre *ornatus*, considerat a fi esenţa scriiturii: ei urmăreau, cu deosebire, să valorifice, inventariindu-le şi organizîndu-le, moduri de a vorbi care există şi în stare naturală în limbajul comun; le descriu în termeni funcţionali, ca un cod de moduri de a vorbi foarte probabile. În această privinţă, doctrina lor revelă o aspiraţie profundă, a cărei existenţă în mentalitatea timpului este constatată în mai multe feluri: ca o nevoie de a percepe, de a

[1] Kibedi-Varga, 1970, p. 16.

înţelege şi de a spune, nu atît particularităţile trăirii, cît mai ales un soi de chintesenţă stabilă şi în principiu universală.

Rădăcinile retoricii medievale se înfig, aşadar, în tradiţia „clasică" şi în acelaşi timp într-o anumită formă a spiritului, caracteristică vremii aceleia. Pe aceasta se întemeiază probabilitatea ca, încă dintr-o epocă destul de timpurie, poezia de limbă romanică să fi fost invadată de tehnicile retoriceşti. Ceea ce surprinde critica modernă este rezistenţa opusă de această poezie. Numeroşi medievişti, printre care ilustrul E.R. Curtius în anii 1920—1950, au greşit socotind ca universal valabil modelul retoric şi au tras din această ipoteză concluzii exagerate.

Învăţaţii din secolul al XIII-lea au privit poezia de sus: rod al imaginaţiei, facultate a sufletului din cele mai de rînd, poezia este situată de Toma d'Aquino printre ramurile inferioare ale logicii. Poate de aici se trage, ca o reacţie de apărare, acea convingere afişată de poeţi că tainele artei lor le netezesc căile către sensurile ascunse [1]. De fapt, dominaţia retoricii asupra literaturii latine a fost totală şi resimţită chiar şi în genurile apărute în evul mediu, secvenţa, de pildă, sau formele lirice atribuite „vaganzilor". Anumite genuri ecleziastice, omelia de exemplu, şi-au constituit practici proprii, dar în mare măsură dependente de doctrina retorică.

Retorica a exercitat o influenţă durabilă, însă inegal repartizată, asupra poeziei de limbă latină. De aceea ea nu poate nicidecum oferi un principiu universal de interpretare şi nu poate avea legătură cu sursele adînci ale unei Poetici [2]. Intervin şi alţi factori, la fel de importanţi ca şi retorica pentru formarea limbajului poetic: de-a lungul veacurilor medievale (ce-i drept, mai mult în epoca timpurie decît în cea tîrzie), se precizează între ea şi diversele inovaţii de origine diferită o opoziţie dinamică şi constructivă. Foarte devreme, autorii francezi de toate felurile, de la poetul vechiului poem *Chanson de sainte Foy* pînă la cel despre Roland şi la romancierii din secolul al XIII-lea, întreţin un cult al scrisului, care nu are în vedere propriul lor text, ci o sursă autorizată să asigure

---

[1] Bloomfield, 1958, p. 78.
[2] Jauss, 1963, p. 61.

autenticitatea: „am găsit aceasta într-o carte", loc comun integrat tehnicii cîntului și a recitării; față de această sursă, adesea fictivă, fără îndoială, funcția poetului este să „gloseze litera", „să adauge surplusul sensului [1]". Toate acestea țin de topică. Limbile romanice au împrumutat de la tradiția școlilor un anumit număr de tehnici: însă au făcut-o după cum s-au ivit nevoile și cu mijloace întîmplătoare. Ca „gen" latinesc asumat ca atare de limba vulgară, nu se poate cita decît fabula animalieră, de origine esopică. Putem respinge cu hotărîre teoriile care, prin 1920—1930, susțineau că „fabliau"-ul și chiar pasturela se trag din modele latinești. S-a întîmplat, în schimb, ca un gen latin, dezarticulat, să ajungă în situația de ornament tipic al unei forme romanice: de exemplu, panegiricul de personaje, de orașe, de obiecte. Sînt însă niște fapte marginale, aproape neglijabile pe plan formal. Limbile romanice au dezvoltat foarte mult practica unora din posibilitățile oferite de latină, dar altele le-au fost multă vreme necunoscute. Locuri comune *(topi)* tradiționale, sentințe sau mărunte fragmente formale adaptate după textele scrise de *auctores*, elemente de decor, scheme de descrieri; nume proprii ce vehiculau reziduuri de istorie și de mitologie, resturi încremenite de doctrine: o întreagă cultură livrescă, eterogenă, dar care, odată asimilată, se combină într-un sistem expresiv de o coerență adesea remarcabilă. Anumite lucrări narative, mai ales începînd cu secolul al XII-lea, par să se inspire din preceptele lui *dispositio*, cu deosebire în exordiu. Cît despre *elocutio*, în limba vulgară ea se rezumă la folosirea foarte frecventă a figurilor, deși, multă vreme, franceza a fost stînjenită de primitivismul sintaxei sale, prea puțin în stare să redea articulațiile gîndirii. Această slăbiciune, contrabalansată, fără îndoială, de gest și voce, a împiedicat poezia franceză, pînă în secolul al XIII-lea și chiar pînă într-al XIV-lea, să se supună jocurilor celor mai rafinate al căror model putea fi oferit de latina literară. Inventarul figurilor folosite în genurile limbii vulgare — întocmit uneori — este parțial înșelător, deoarece unele din cele mai frecvente din aceste figuri țin de însăși natura

---

[1] Gallais, 1970*b*, 344—347; Vinaver, 1970, p. 109.

limbajului (metonimia, metafora) sau de imaginaţie (hiperbola, antiteza), drept care, sub acest aspect, sînt prea puţin semnificative. Nu vrem prin aceasta să negăm o influenţă, oricînd posibilă, ci să stabilim că retorica nu poate fi punctul de plecare univoc al analizei [1]. Aşa se face că figurile de sunete, deosebit de atrăgătoare pentru o poetică a oralităţii şi mai puţin condiţionate de structurile gramaticale, sînt numeroase chiar din epoca veche. În secolul al XIII-lea, *annominatio*, frecvent întîlnită, pare să fie simţită ca un procedeu al stilului nobil [2]. Procedeele care, în franceză, par să provină din practica latină, comportă adesea o adaptare fie la tendinţele proprii limbii vulgare, fie la necesităţi tematice speciale. S-au produs distorsiuni care, în cele mai multe cazuri, fac aproape imposibilă determinarea influenţei reale a retoricii clasice într-o anumită practică a poeziei romanice: care este, de pildă, raportul dintre *topos, locus amoenus* şi schema atît de fixă a introducerii primăvăratice din cîntecul truverilor? Aproape întotdeauna subordonarea aparentă se asociază cu o completă autonomie. În afara acestor deosebiri şi independent de cauzele lor, poezia romanică implică de fapt o estetică distinctă de estetica latină. În limba vulgară, retorica este o componentă, mai mult sau mai puţin importantă, după caz, a unui limbaj care o foloseşte, funcţionalizînd-o, alături de alte componente. Aici, ea nu are decît cu totul excepţional valoarea formalizantă hotărîtoare pe care o are întotdeauna, în literatura latină, unde ţine de fapt locul unei Poetici de care literatura medievală nu-şi mai aminteşte [3]. Scriitorii de limbă latină concepeau geneza textului mai curînd ca aplicare a unor modele decît ca dinamism. În privinţa aceasta, cei mai mulţi dintre ei erau despărţiţi de cei mai buni poeţi de limbă vulgară printr-o prăpastie: aceştia din urmă, chiar înainte ca provensalele *razos de trobar*, din veacul al XIII-lea, şi tratatele lui Dante să fi aruncat primii germeni ai unei Poetici doctrinale, s-au întrebat neobosit asupra secretelor artei lor pe măsură ce o inventau. Însă au făcut-o

---

[1] Fox, 1969, pp. 94–95.
[2] Freeman-Regalado, 1970, pp. 209–235.
[3] Baldwin, 1959; Lausberg, 1960, p. 552*s*.

în termeni reprezentativi pentru ei ce traduceau mai ales grija pentru eficacitatea comunicării în sînul societății pentru care cîntau.

În textele didactice, cele mai puțin pătrunse (în ciuda folosirii versului) de intenții muzicale și, prin argumentul lor, cele mai apropiate de tradiția școlară, invazia textelor retorice nu se prea produce înainte de 1250. La acea epocă începea să se deschidă în vechea tradiție romanică o breșă săpată cu răbdare, de trei sferturi de secol, de o serie de traducători, mai ales în mediu anglo-normand, apoi picard. Acești traducători s-au înmulțit chiar de la începutul veacului al XIII-lea, un veac moralizator și pedagog, cînd greutatea orașelor și a școlilor trage mai mult în balanța culturală, și cînd se anunță o reacție (dealtfel mai timidă și mai puțin eficace decît s-a spus) împotriva formelor de poezie moștenite.

Cuvîntul „traducere" trebuie luat aici într-un sens larg. Cel mai adesea este vorba de adaptări ce ofereau un echivalent aproximativ, simplificat sau explicat, al originalului, și care erau destinate vreunei curți preocupate de probleme „savante"; pînă în mijlocul secolului al XII-lea, curtea este întotdeauna o curte anglo-normandă; situația limbii vulgare în acest mediu beneficia, fără îndoială, de obiceiurile anglo-saxone anterioare Cuceririi, obiceiuri cărora, pe continent, deocamdată nu le corespundea nimic. În aceste „traduceri" se înfruntă două concepții despre lume și despre scris, care, deși înrudite, sînt deosebite de multe secole. Ele constituie una din inovațiile unei culturi ajunse la un punct de echilibru, cu desăvîrșire liberă față de tradiția latină, pe care căuta să și-o asimileze fără să i se aservească. Finalitatea acestor strădanii era în esență practică. De aici provine adesea lipsa preocupării estetice în alegerea originalului; lipsa oricărui efort de reconstituire filologică; există, în schimb, o dorință de a fi pe gustul clientelei, adică o literalizare care atrage în general folosirea versului, aproape întotdeauna octosilabul, consacrat la acea vreme de tradiția narativă. Cu excepția unor texte notate în mănăstiri ca Saint-Albans și Christ Church din Canterbury sau, pe continent, de către călugării cistercieni, beghini, valdeși, texte ce redau aproape cuvînt

cu cuvînt anumite cărţi biblice sau vieţi de sfinţi [1], traducerile în proză nu vor apare decît mai tîrziu, datorită unui fenomen universal asupra căruia voi reveni. Versul transformă perioada latinească într-o secvenţă de fraze scurte, acumulative — care înmulţeşte echivalenţele *(est, comme, ainsi)*, cu ton sentenţios — apropiată uneori de proverb.

Voi cita ca exemplu, după Foerster şi Koschwitz, prologul celui mai vechi *Lapidaire*, „tradus" la mijlocul secolului al XII-lea din poemul lui Marbode, episcop de Rennes. Originalul începe astfel:

Evax, rex Arabum, legitur scripsisse Neroni,
Qui post Augustum regnavit in Urbe secundus,
Quot species lapidum, quae nomina, quive colores,
Quae sit his regio, vel quanta potentia cuique.

(literal: „[*Auctores*] spun că Evax, regele arabilor, i-a scris lui Neron, care i-a urmat lui Augustus la împărăţia Romei [ca să-i spună] care sînt soiurile de pietre, numele lor, culorile, regiunea de origine şi proprietăţile lor".) Text care, în franceză, devine:

Evax fut un mult riches reis:
Lu regne tint des Arabeis.
Mult fut de plesurs chioses sages,
Mult aprist de plusurs langagges;
Les set arz sot, si en fut maistre,
Mult fut poischant e de bon estre,
Granz tresors ot d'or et d'argent
E fut larges a tuite gent.
Pur lu grant sen, pur la pruece
K'il ot e gran largece
Fut cunuüz e mult amez,
Par plusurs terres renumez.
Neruns en ot oï parler:
Pur ce ke tant l'oï loer
L'ama forment en sun curagge;

[1] Woledge-Clive, 1964, pp. 15–21.

Si li tramist un sen message.
Neruns fut de Rume emperere
En icel tens que li reis ere.
Manda li ke l'enueast,
Par sa merci, ke nel laisast,
De sun sen, de sa curteisie:
Ne kereit altre manantie.
Evax un liure li escrist
K'il meisme de sa main fist,
Ke fu de natures de pierres,
De lor vertuz e de lur maneires,
Dum venent, e u sun truuees,
En quels lius e en quels cuntrees,
De lor nuns e de lor culurs,
Quel poissance unt e quels ualurs.

(„Evax era un rege foarte bogat care domnea peste arabi. Știa multe despre multe lucruri și învățase mai multe limbi. Cunoștea foarte bine cele șapte arte. Era foarte puternic și de neam mare, darnic cu toată lumea. Inteligența, vrednicia și mărinimia l-au făcut cunoscut și iubit, iar faima i s-a dus pînă departe. Neron a auzit vorbindu-se despre el: atît de mult i-a fost lăudat, încît i-a trezit prietenia și i-a trimis un sol. În vremea aceea Neron era împăratul Romei. I-a cerut lui Evax să-l ajute să se bucure de înțelepciunea și curtenia lui: nu cerea nimic altceva. Evax a scris pentru împărat, cu mîna lui, o carte despre natura pietrelor, despre proprietățile și genul lor, originea, locul unde se găsesc, numele, culoarea, puterile magice și valoarea lor.")

Limba latină enunță un subiect *(Evax)*, pe care-l califică o scurtă apoziție și la care este raportată o acțiune *(scripsisse)*: aceasta trece într-un dublu complement, indicînd destinatarul mesajului lui Evax, *(Neroni)* și scopul lui *(quot)*, fiecare din aceste complemente avînd diverse determinări. Totul constituie o perioadă legată datorită pasivului *legitur*, introducătorul lui *scripsisse*, și face din mesajul respectiv un mesaj de gradul doi, prin aluzia la o sursă livrescă, a cărei autoritate este invocată implicit. Ultimele efecte dispar cu totul din textul francez: „traducătorul" se substi-

tuie sursei, procedînd la o *descriptio* explicită a lui Evax. Această *descriptio* poate trece drept o amplificare a latinescului *rex Arabum*, dar scopul ei este îndeosebi acela de a-l face pe Evax însuşi să se bucure de autoritatea pe care o avea. Aceasta este personalizată; ideii, subînţeleasă în textul latinesc, unei transmiteri de la carte la cititor, i se substituie imaginea expresă a rumorii publice; de unde reacţia lui Neron, trimiterea mesagerului ... Perioada latină se sfărîmă astfel în vreo zece fraze: determinările sînt izolate de ceea ce determină, ele se află situate toate pe acelaşi plan.

Trei sferturi de veac mai tîrziu, adaptarea pe care o face Alard de Combrai după *Moralium dogma philosophorum*, de Guillaume de Conches, procedează aproape în acelaşi fel. Această lucrare lasă dealtfel să se vadă o intenţie textuală, căci pare să fi transpus o primă traducere în proză, pur utilitară, socotită informă de către autor [1]. Sînt adaptate, în stilul cîntecelor de gesta, cărţi biblice, de pildă *La Bible* de Hermann de Valenciennes, sau într-un stil ce abia se deosebeşte de acela al romanului, de exemplu diferitele versiuni după *Le Livre des Macchabées*. Istoria celor şapte adaptări a celebrelor *Disticha Catonis*, unul din textele cele mai răspîndite din vremea aceea, dă la iveală eforturile de înnoire făcute de diferiţii traducători, precum şi anevoioasa elaborare a unei tehnici speciale [2]. Ea nu se va desprinde decît către sfîrşitul secolului al XIII-lea, pentru a se dezvolta în al XIV-lea. Traducerile datorate lui Jean de Meung par să fi marcat definitiv emergenţa acestei tehnici. Autorul nu face decît să prelungească şi mai mult, şi cu şi mai multă fidelitate faţă de modelul latinesc, efortul de asimilare erudită, evident dealtfel în continuarea pe care o scrisese la *Romanul Trandafirului*. Însă, departe de a reproduce textura retorică a lui Vegetius, Boetius sau Abélard, el o transpune şi o adaptează scopului său. Foloseşte o întreagă tradiţie de formule şi de trăsături stilistice proprii poeziei franceze; substituie numeroaselor construcţii, atît de complicate, din latină o schemă mai evidentă şi mai simplă, rupe perioada

---

[1] Payen, 1970*b*, pp. 33–34.
[2] Ruhe, 1968.

pentru a pune în valoare relațiile logice și temporale ale acestor elemente; înlocuiește abstractul prin concret, infinitivele prin subordonate cu verb personal, substantivul cu acțiunea, și redistribuie ornamentele retorice potrivit noilor exigențe. Traducerea din Titus Livius, făcută de Pierre Bersuire, în secolul al XIV-lea, are la bază procedee de transpunere analoage. Coerența dezvoltării este asigurată de folosirea sistematică a preceptelor retorice; perioada cu structură ierarhică este nivelată prin ruperea în tronsoane egale; relațiile implicite în fraza latină sînt explicitate: ceea ce, în original, este determinat de către context sau de situație, în textul francez este determinat sintactic [1].

La acea epocă, proza a pătruns în mai toate genurile, dar nu toate vechile tradiții poetice rezistă la fel de bine în fața ascensiunii unui limbaj nou. Influența traducătorilor, acești transmițători ai unor anumite tehnici latine reelaborate, asupra prozei literare nu poate fi negată. Însă această influență, după cum se vede, este tardivă. Ea marchează fie o răsturnare a tendințelor, fie cea dintîi afirmare a unei sinteze vii. Înainte de 1300, modelul romanic avusese, așadar, destulă vigoare ca să acapareze pur și simplu și să transforme după propriile sale legi materia oferită de latină.

Geneză și manifestare

Considerațiile de pînă acum arată, după părerea mea, destul de bine că o Poetică medievală nu poate îndepărta orice perspectivă diacronică. Ne aflăm nu atît în fața unui sistem, cît mai curînd în fața unui ansamblu, relativ coerent, desigur, dar în care se produc tot timpul alunecări, modificări parțiale, rupturi și, din cînd în cînd, mutații. Dacă se pornește de la texte, se constată în general, la intervale de timp și de spațiu suficient de mari, deosebiri manifeste sau latente. Ca să le explicăm, se poate construi, pentru fiecare din aceste texte sau grupuri de texte, un model sistematic. Rămîne să explicăm trecerea de la un model la altul. Chiar dacă sînt

---

[1] Segre, 1963, pp. 271–291.

îndepărtate explicaţiile cauzale, care nu pot fi decît ipotetice, la acest nivel apare o mişcare ce constituie un factor imposibil de evitat.

De-a lungul veacurilor medievale se ivesc, într-o anumită succesiune, moduri de producere textuală deosebite și totodată legate unele de altele. Descrierea acestui proces are o oarecare importanță, fie și numai pentru interferențele pe care le înlesnește. Adoptînd un punct de vedere filologic, aş vorbi aici de *manifestare*, prin care aş desemna emergenţa, la orizontul marcat de documentarea noastră a unor texte reductibile la un model inexistent pînă atunci. Prin urmare, pentru mine manifestarea este un „moment", în sensul de punct al duratei și totodată de element decisiv. Elimin totuși din acest termen orice realism istoric. Să luăm un exemplu: în poezia occitană din secolul al XII-lea, sînt cunoscute, sub numele de *planhs*, subclasă a așa-numitului cîntec curtenesc, niște cîntece de jale despre moartea unui șef. Cel mai vechi *planh*, cel al lui Cercamon despre Guillaume al X-lea de Aquitania (1137), constituie, în acest sens restrîns, o manifestare. Însă, după toate aparențele, cîntecul *planh* ține de obiceiuri poetice mult mai vechi, din care mai subzistă, dealtfel, urme cu funcție ornamentală, în cîntecele de gesta, și pentru care avem cîteva echivalente latinești, izolate, din secolele IX și X. Manifestarea a fost, așadar, precedată de o *geneză*. Nesocotind conotațiile lui biologice, folosesc acest termen în sensul de „preistorie", nu în acela ce i se dă de obicei. Cu toate că genezele prezintă interes, eu nu mă voi ocupa de ele. Medievistul este tot timpul confruntat cu un trecut anterior textelor existente, trecut de-a lungul căruia s-au format tradițiile de care țin aceste texte. Așa se explică și legitima tentație de a porni pe aceste piste... care nu pot decît să ne îndepărteze de obiectul nostru: textele. În schimb, manifestarea apare ca efect al unei discontinuități, inovații, aboliri sau transformări, la nivelul limbajului poetic. Forma astfel generată traduce, fără îndoială, apariția și asigură fixarea unei noutăți ideologice oarecare: ar putea fi numită invenție și (în măsura în care documentarea o îngăduie) putem încerca să aflăm care grup social a fost purtătorul ei. Dar nu este mai puțin adevărat că orice invenție comportă o alunecare

a marginalului către funcţional şi central: o refolosire a materialelor colectate uneori la întîmplare şi organizate în virtutea unei intenţii originale. Sistemul pe care-l dă la iveală nu poate fi, aşadar, izolat de celelalte. De aceea voi evita (sau nu-l voi folosi decît într-o accepţie cu totul banală) însuşi termenul „primul", care, întrucît comportă un anumit accent, este în contradicţie cu această înlănţuire insensibilă a formelor. Este comod să scriem că Guillaume al IX-lea a fost primul trubadur: comod, dar nimic mai mult.

Istoria poeziei franceze dintre secolul al IX-lea şi al XV-lea este marcată de o serie de manifestări de seamă. Mulţi medievişti, de la Auerbach la Köhler, concentrîndu-şi studiul asupra celor mai strălucitoare dintre ele, au ridicat la o demnitate emblematică vechile cîntece de gesta, cel al lui *Roland*, de pildă, cîntecele trubadurilor din prima jumătate a secolului al XII-lea, precum şi pe romancierii din generaţia lui Chrétien de Troyes. Sînt, ce-i drept, momente remarcabile. Dar trebuie să examinăm mai îndeaproape continuitatea pe care o dau la iveală aceste aparente şi capitale rupturi.

O secţiune sincronică operată pe o jumătate de secol, înainte şi după 1100, manifestă existenţa cîntecului de gesta şi a poeziei trubadurilor, într-un stadiu foarte elaborat chiar la acea epocă, în timp ce se creează, în mediu anglo-normand, un limbaj mai potrivit cu expunerea didactică şi morală. O jumătate de secol mai tîrziu, se răspîndesc diverse sisteme narative originale; cel mai important dintre ele este numit astăzi, în mod obişnuit, roman: în realitate, acest cuvînt desemna, în secolul al XII-lea, orice lucrare în limba romanică prin opoziţie cu limba latină. Secolul al XIII-lea vede apărînd, într-o societate burgheză pe cale de a se constitui, necesităţi noi pe care modelele tradiţionale nu le satisfac decît în parte. Aşa se explică un început de disociere, sau o alterare a funcţionalităţii lor. Introducerea prozei produce tulburări în codurile narative: simultan, importanţa elementelor „teatrale" (mimice şi vocale) în sistemul poetic creşte atît de mult, încît ele sînt adunate de un teatru propriu-zis, care se constituie pe baza unui mic număr de modele

foarte bine structurate.[1] Poezia aşa-numitelor *„dits"* (cîteva exemple izolate apăruseră încă din secolul al XII-lea) modifică profund, începînd cu 1250, economia diverselor coduri în circulaţie. După 1300, manifestările devin rare: de parcă s-ar schimba coloraţia generală a mediului ambiant[2]. Unele din formele existente cunosc o dezvoltare atît de mare, încît însăşi natura lor primitivă este alterată (de pildă, formele teatrale în secolul al XV-lea; sau acele *descriptiones*, care-şi recapătă autonomia şi dau naştere blazoanelor de tot soiul), în vreme ce altele se vlăguiesc şi dispar.

Nici una din aceste manifestări nu a dus la înlocuirea formelor vechi cu forme noi. Întotdeauna vechiul a supravieţuit şi a coexistat, o perioadă mai mult sau mai puţin lungă, cu noul, şi adesea fără ca măcar să sufere vreo influenţă[3]; exemplul cel mai izbitor este cîntecul de dragoste aşa cum a fost practicat, în nordul Franţei, pe la 1250—1280; acest tip de poezie, apărut cu un veac mai devreme la curţile seniorilor din Champagne şi Artois, este implantat în mediul urban, fără vreo transformare aparentă, în ciuda schimbărilor considerabile survenite în contextul cultural.

Orice tentativă de periodizare trebuie să ţină seama de aceste suprapuneri. Ele imprimă evului mediu un ritm complex ce poate fi schematizat prin stabilirea mai multor tranşe cronologice, nu neapărat succesive, însă decalate una faţă de cealaltă. Dacă pornim de la manifestarea unei poezii de curte, vedem precizîndu-se două trei linii de clivaj, pe care se suprapun axe cronologice.

aprox. 1100 — aprox. 1400

tradiţii pre- (în spec. epopeea)

curteneşti

marele cîntec curtenesc

„roman"

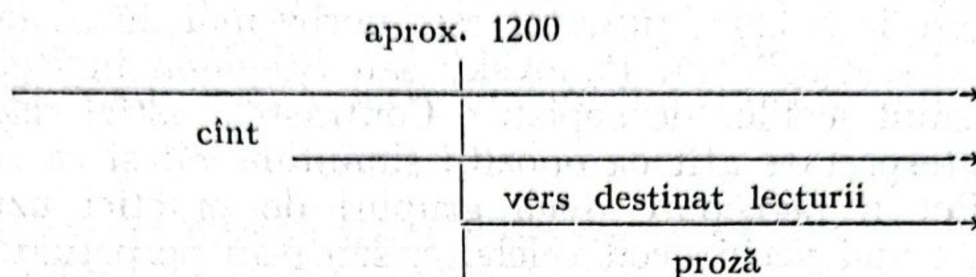
alte tradiţii — narative

[1] Jauss, 1970*a*, p. 96.

[2] Lafont, 1965; Venturini, 1968; Fox, 1969, pp. 30—31; cf. Focillon, 1965, II, pp. 279—285, 315, 338.

[3] Cf. Michel, 1961, pp. 22—23, 69, 94—95.

Dacă pornim de la manifestarea genurilor destinate să fie spuse, nu cîntate, se obţine schema următoare:



Pentru motive de ordin practic, aş propune să se deosebească patru „perioade", prin acest cuvînt înţelegînd doar o serie ce urmează unei manifestări:

1. De la sfîrşitul secolului al IX-lea la sfîrşitul secolului al XI-lea, o „perioadă" arhaică; ea se caracterizează prin numărul mic de texte care ne-au rămas şi totodată prin coerenţa lor, deoarece ele au îndeplinit, în afara canonului latinesc, funcţii liturgice destul de uşor de precizat în bisericile unde au fost compuse.

2. O „perioadă" caracterizată mai ales prin existenţa unei poezii epice: de pe la mijlocul secolului al XI-lea pînă pe la începutul secolului al XIV-lea.

3. De la mijlocul secolului al XII-lea pînă la începutul secolului al XV-lea, o „perioadă" a cărei trăsătură pertinentă este existenţa formelor celor mai vechi de scriitură propriu-zisă.

4. De pe la mijlocul secolului al XIII-lea, începe o „perioadă" caracterizată, pe de o parte, prin disocierea care se operează între poezie şi muzică şi, pe de alta, prin diferenţierea funcţională care se creează între texte; multe din acestea nu mai fac decît să înregistreze un limbaj documentar, aşa că, prin opoziţie cu ele şi prin restrîngerea ariei, se precizează un sector specific „poetic". În aceeaşi vreme, latina, ale cărei funcţii tehnice devin tot mai specifice, aproape că încetează să mai existe ca limbă literară.

În diverse publicaţii anterioare am propus să numim „romanică", şi respectiv „gotică", „perioadele" numărul 2 şi 3. Poate că această terminologie nu este prea fericită, aşa că prefer să n-o păstrez. Cu toate acestea, analogiile oferite de artele plastice sînt uneori prea izbitoare pentru a

putea fi cu totul nesocotite. Aş menţiona observaţiile lui Focillon despre opoziţia dintre tendinţele arhitecturii şi mai ales ale sculpturii; observaţiile lui Michel despre caracterele frescei; şi chiar (întrucît este vorba mai direct despre poezie) observaţiile lui Panovsky sau Stiennon în legătură cu grafismul şcolilor de copişti [1]. Contrastele astfel relevate pot fi interpretate atît ca opoziţii simultane cît şi ca succesiune. Pot fi percepute două grupuri de practici uzuale; unele sînt mai vechi decît celelalte, sau s-au perpetuat pînă într-o epocă mai apropiată de a noastră, însă relaţiile dintre ele, în unele sectoare, au fost strînse. Numai compararea unor epoci suficient de îndepărtate permite folosirea unor asemenea contraste pentru a marca o cronologie. În mare, secolul al XI-lea va fi „romanic", al XIV-lea, „gotic". Al XII-lea, luat global, ţine de ambele estetici. Primejdiile pe care le comportă orice metodă analogică nu elimină totuşi existenţa unui joc de relaţii verificabile la nivelul formelor, suficient ca să justifice, pe un plan, ca să zicem aşa pedagogic, comparaţia [2]: aceasta nu face decît să pună în evidenţă deosebirea dintre cele două impulsuri culturale datorită cărora, din secolul al X-lea pînă în al XIII-lea, pe de o parte, şi din al XII-lea pînă în al XIV-lea sau al XV-lea, pe de alta, a crescut conştiinţa de sine a omului occidental. Acesta trece prin vîrsta trezirii, cu ingenuităţile şi seducţiile ei simple, cînd figura nu este decît un ansamblu de trăsături dezarticulate în cadrul unui text hieroglific în care lumea încerca să fixeze şi să citească universul: pe un fond monocrom, abia luminat ici-colo de un îndepărtat efect de real cu funcţia de emblemă sau de ironie. O ordine de grupări simetrice este introdusă în liniştea liniilor pure. Dar, încetul cu încetul, omul se descoperă ca subiect şi pricepe că, într-o natură de care se deosebeşte, există forţe active. El devine, pentru propriul său intelect, un nod de semnificaţii, un plan de limbaj şi, în cele din urmă, locul tuturor relaţiilor vii. Nu mai este

---

[1] Stiennon, 1960, pp. 371–372; Focillon, 1965, I, pp. 304–307, şi II, pp. 163–166, 180–188; Michel, 1961, pp. 17 şi 44; Panovsky, 1967, pp. 156–157.

[2] Hatzfeld, 1966 şi 1967, pp. 238–253; Noomen, 1969.

vorba de izolat formele individuale, de circumscrierea lor într-un gest, care poate să mai țină încă de magiile arhaice; ele trebuie absorbite într-o schemă mobilă în care legătura fiecărei părți cu altă parte cere regîndirea întregului ansamblu [1].

În cadrul acestei istorii, secolul al XII-lea constituie un fel de platformă mobilă, punct de sosire și de plecare totodată, sector exemplar unde trăsăturile și tensiunile proprii acestei civilizații capătă o intensitate revelatoare. Civilizația ținuturilor franceze apare în plină vigoare, asigurînd armonia dintre estetică și tehnică, dintre temele de speculație și limbaj: adecvarea perfectă a formelor și a conținuturilor. Într-o foarte mare măsură, secolul al XII-lea este cel în care s-a jucat soarta și s-a hotărît viitorul literaturii de limbă franceză. Cel mai potrivit mi se parte ca atît ceea ce precede cît și ceea ce, ulterior, pare mult mai aproape de o poezie modernă, să fie apreciate prin raportarea la modelele poetice create în acest veac. Secolul al XII-lea constituie, așadar, un pisc de pe care perspectivele generale se desprind cu mai multă limpezime; acesta este punctul de vedere pe care îl voi adopta în a doua parte a acestei cărți.

---

[1] Cf. Chenu, 1969, pp. 12–15, 79–80.

2. Poetul și textul

Oricare ar fi modalitățile fenomenului, corpusul medieval ne apare ca o poezie aproape total obiectivată, o poezie al cărei subiect, adică a cărei subiectivitate odinioară investită în text, este abolită pentru noi. Faptul nu se explică, de bună seamă, doar prin mulțimea veacurilor care ne despart de ea, căci această opacitate ține și de un oarecare caracter specific textelor, de o descentrare a limbajului în practica ce le-a produs.

Diacronia intervine și aici. Pentru „perioadele" cele mai vechi, situația este limpede: nu percepem decît fața obiectivă a textului. Pe măsură ce înaintăm în timp și alunecăm către vîrsta „gotică" și barocă a artei poetice, lucrurile se întunecă puțin și sporește iluzia că, prin mesaj, se aude un glas mai personal. Dar acestea nu sînt decît nuanțe, iar cazul lui Villon este semnificativ în această privință.

Între ceea ce a fost universul psihic al autorului și cel al medievistului modern nu există, în cel mai bun caz, decît o foarte îngustă zonă de interferență. Medievistul se află astfel într-o situație limită, cînd orice alibi pare imposibil. Istoricismul, am văzut, nu duce decît la o învîrtire în jurul textelor, ca un satelit fără speranța de a aluniza vreodată; însă acel alt istoricism, inversat și mai subtil, întemeiat pe niște pretinse evidențe „umane", ajunge la un impas. Este cazul numeroaselor eseuri care, implicit sau nu, prezintă cîntecele trubadurilor sau versurile așa-zis „personale" ale lui Rutebeuf ca pe o poezie a mărturisirii. Chiar aparentele confidențe pe care unii dintre poeții aceștia par să le facă despre personalitatea mesajului lor (ca Jean de Meung în versurile 10496—10572 din *Roman de la Rose*, sau Conon de Béthune, care își asigură cititorii că dialectul lui, în ciuda picardismelor, poate fi înțeles la curtea Franței), nu au decît valoarea unei mărturii externe și indirecte: trebuie socotite printre constituenții unui sistem [1].

---

[1] Aston, 1959, p. 142.

Anonimat şi „Mouvance"

Ocolul prin biografia autorului, chiar dacă am vrea să-l facem, ni se pare cel mai adesea interzis. S-au făcut multe încercări, dar rezultatul a fost întotdeauna o decepţie, în studiile despre Villon, Charles d'Orléans şi despre alţi cîţiva autori; totuşi, oamenii din secolul al XV-lea ne sînt ceva mai apropiaţi şi, pare-se, mai explicit cunoscuţi. La o epocă mai îndepărtată, chiar şi această aparenţă dispare. Pînă în secolul al XIV-lea, un foarte mare număr de texte rămîn, dacă ţinem seama de starea documentării noastre, adică de modul în care ne sînt transmise, anonime. Chiar cînd un nume, prin „semnătură" sau prin tradiţia copiştilor, însoţeşte textul, cel mai adesea este vorba de prenume atît de frecvente în onomastică, Pierre, Raoul, Guillaume, încît mare lucru nu se poate afla. Poreclele, cel puţin prin conotaţia socială, sînt uneori mai puţin misterioase: de pildă, cea a trubadurului Cercamon. Cînd numele este completat de un toponim, acesta poate fi interpretat ca o indicaţie de origine (Marie de France), loc de reşedinţă (Chrétien de Troyes), sau de dependenţă feudală (Bernart de Ventadorn): cazurile îndoielnice sînt foarte numeroase. Se mai întîmplă, de asemenea, să nu putem stabili dacă este vorba de autor, recitator sau copist, ca în cazul lui Turold, care a semnat manuscrisul de la Oxford al *Cîntecului lui Roland*. Este fără îndoială prudent să admitem, pînă la proba contrarie, că termenul *autor* posedă aceste trei semnificaţii, mai mult sau mai puţin întrepătrunse. Informaţiile relativ numeroase pe care le deţinem, datorită rangului lor social, despre personaje ca Guillaume IX d'Aquitaine sau Thibaut IV de Champagne, nu ni-i înfăţişează decît în calitate de mari seniori şi nu ne spun nimic pertinent despre scopul, natura şi funcţionarea poeziei lor. Şi chiar şi ei sînt excepţii. O erudiţie vrednică de toată lauda a cules anevoie, pornind în general chiar de la text, puţinele şi ipoteticele date pe care le avem despre autor. . . ar fi mai bine s-o spunem deschis: despre anumite aspecte ale codului său imaginar. Numele, cînd autorul îl declară, se integrează într-adevăr în text, unde îndeplineşte o funcţie oarecum publicitară, creînd între audi-

tor şi ceea ce i se oferă spre ascultare, ficţiunea unei conivenţe personale. De aceea, orice informaţie este de prisos: numele este de ajuns, deoarece permite să se răspundă *tu* şi situează discursul pe planul unui dialog virtual. Această funcţie este manifestă în închinarea din cîntecele curteneşti unde poetul îşi dezvăluie numele. Excepţiile sînt rare. Cînd prelatul Gautier de Coincy introduce în ceea ce scrie cîte un gînd amar despre starea sănătăţii sale, groaza pe care o are de medici, dorinţa de a se odihni, afirmaţia rămîne ambiguă şi ar putea fi înţeleasă ca unul din motivele temei decăderii lumii, îndrăgită de reprezentanţii bisericii.

Autorii latini din aceeaşi vreme îşi transmit locul comun despre nebunia divină a poetului. În limba vulgară, este necunoscut. În schimb, pe alocuri, începînd cu a doua jumătate a secolului al XII-lea, textul îşi asumă afirmaţii ambiţioase: ceea ce vă spun eu va plăcea pînă la sfîrşitul vremurilor... Este cazul autorului lui *Athis et Prophilias*, sau al lui Chrétien de Troyes care, în prologul lui *Erec*, se joacă cu prenumele lui ca să fie sigur că va fi citit „atît cît va dura creştinătatea". Mai modestă, Marie de France se numeşte, în epilogul *Fabulelor*, „pour remembrance". Avem de-a face cu un *topos* de origine şcolară, care comportă diferite dezvoltări şi nu face decît să expliciteze ceea ce aş numi, în sensul exact al cuvîntului, funcţia nominală [1]. La începutul secolului al XV-lea, într-un context cultural schimbat, Christine de Pisan trimite, în mai multe rînduri, de la o lucrare a sa la alta: conştiinţă a unei unităţi asigurată chiar de persoană. Adesea, autorul se desemnează prin *el*, efect de distanţare care îi reda textului, ca să zicem aşa, autonomia: Rutebeuf o face adesea, în formule de umilinţă adaptate după anumite scheme retorice, folosind un mare număr de *figurae etymologicae* [2]. De aici se alunecă lesne spre reclama de bîlci: unii anonimi îşi laudă marfa, dar uită să-şi spună numele. Oricum, aceste procedee erau menite de bună seamă să compenseze prea puţinul respect arătat în general faţă de individualitatea textului, într-o vreme cînd acesta nu se asocia cu nici

---

[1] Jodogne, 1964*b*.
[2] Serper, 1969, pp. 48–49.

un fel de idee de proprietate: chiar şi în secolele XIII-XIV, nepăsarea compilatorilor de culegeri de cîntece faţă de atribuirea bucăţilor pe care le copiază nu se poate explica numai prin lacunele propriei lor informaţii.

Evul mediu a ignorat aproape complet opera autobiografică: singura excepţie este, fără îndoială, *Historia calamitatum*, de Abélard, scrisă în latină, dealtfel mai curînd pledoarie şi lecţie morală decît povestire [1]. În schimb, *De vita sua*, de Gilbert de Nogent, nu face decît să urmeze schema augustiniană a Căii omului către dumnezeu [2]. În limba vulgară, *Le Voir dit* de Guillaume de Machaut, la mijlocul secolului al XIV-lea, pune pentru prima dată problema; însă sensul general al lucrării nu poate fi socotit biografic: voi reveni asupra acestui aspect. Acelaşi lucru se poate spune şi despre părţile „personale" din *Respit de la mort* de Jean Le Fèvre [3]. Cu *Avision*, de Christine de Pisan, prin 1405, lucrurile încep să se schimbe, datorită aluziilor memoriale uşor de recunoscut.

Există totuşi un procedeu stilistic care izbuteşte adesea să-l facă pe autor să apară în text, mai ales în lucrările narative sau didactice: intervenţia directă, sub formă de apostrofă către ascultători — ceea ce Genette numeşte epifrază [4]. Numele nu este menţionat întotdeauna; în schimb, verbul, la prima sau la a doua persoană, provoacă o ruptură în ţesătura discursului impersonal, în care introduce enunţătorul. Se întîmplă ca intervenţia să se reducă la un loc comun aproape golit de sens: „a doborît mai mulţi decît vă pot eu spune", declară cîntăreţul lui *Roland*. O serie de *qu'en direie? que vos direie? lors veïssiez* se află pretutindeni în poemele epice şi în romanele cele mai vechi, de pildă în *Thèbes:* uneori au fost socotite, justificat sau nu, ca fiind caracteristice pentru stilul jonglerului. În alte părţi, funcţia textuală a intervenţiei apare mai limpede: în *Le Bel Inconnu*, de Renaut de Beaujeu, sau în *Partenopeus de Blois*, intervenţia

---

[1] MacLaughlin, 1967.
[2] Freeman-Regalado, 1970, pp. 257—258.
[3] Hasenohr, 1969, pp. LVI—LXVII.
[4] Genette, 1969, p. 78.

are valoarea unei clauze retorice de veracitate. Acest lucru se întîmplă şi în anumite opere didactice: textul este înălţat la rangul de mărturie. În *Le Lai de l'ombre* de Jean Renart, în *Tristan*, de Béroul, intervenţia se repetă la fiecare articulaţie a povestirii („récit"), marchează părţile şi subliniază progresia acesteia: autorul variază formula după cum este nevoie („aflaţi că ...", „atunci aţi fi putut vedea..."). Tot aşa, şi în alte romane, sau în unele cîntece de gesta [1].

În general, personalitatea autorilor nu ne este accesibilă, în mod colectiv, decît la nivelul categoriilor sociologice şi cu totul nesatisfăcător. Uneori sîntem, într-adevăr, în măsură să determinăm cu probabilitate apartenenţa autorului la clasa jonglerilor, a menestrelilor, a cavalerilor-truveri, a burghezilor, a clericilor [2]: clase de altfel greu de definit. Cel mai adesea, ceea ce ne îndeamnă să-l situăm pe autor în cutare sau cutare dintre ele este cercetarea calităţilor interne ale textului: metodă empirică şi foarte îndoielnică, deoarece poezia de limbă franceză şi occitană prezintă o omogenitate remarcabilă, iar opoziţia care se practică în Spania, între *mester de juglaría* şi *mester de clerecía*, distincţie bazată pe natura unei Poetici, este greu de aplicat aici. Compararea diverselor lucrări ale unor autori fecunzi, diferiţi dar destul de bine identificaţi, ca Jean Bodel, Rutebeuf sau Adam de la Halle, ar fi de ajuns ca s-o dovedească. Abia la sfîrşitul secolului al XIII-lea, cu Philippe de Beaumanoir, judecător în Vermandois, jurist, romancier şi poet, apare o clasă nouă, mai bine cunoscută şi, prin anumite aspecte, încă de pe atunci modernă: clasa funcţionarilor scriitori. Numărul lor va spori în secolul al XIV-lea: Guillaume de Machaut şi Eustache Deschamps sînt două exemple ilustre.

Pentru epoca arhaică, anterioară lui 1100, însăşi noţiunea de autor pare uneori că nu este limpede. [3] Ea o implică, aşa

---

[1] Gsteiger, 1959; Gallais, 1964*b* şi 1970*b*, pp. 333—338; Jodogne, 1964*a*, p. 61; cf. art. despre Béroul, de E. Bik, în curs de apariţie în *Neophilologus*.

[2] Baldwin, 1970, I, pp. 198—204.

[3] Cf. Degh, 1962; Freeman-Regalado, 1970, pp. 196—197.

cum s-a spus, pe cea de continuator. În ceea ce privește epopeea cea mai veche și, fără îndoială, formele inițiale ale poeziei lirice, sîntem siliți să adoptăm în practică pozițiile „neotradiționalismului" lui R. Menendez Pidal, chiar dacă în teorie preferăm să le respingem [1]. Însă întreg evul mediu se sustrage tentativelor făcute [2] pentru a i se aplica o psihocritică. Predominanța anonimatului în corpus constituie un indice, de bună seamă accidental în parte, dar nu lipsit de sens. Rolul individului în geneza operei este greu de apreciat, iar contemporanii, fără îndoială, n-au prea pus preț pe el. Sigură nu este decît legătura dintre autor și mediul său sociologic [3].

Poezia medievală este totuși poezie și, ca atare, trebuie să ne punem cîteva întrebări de importanță generală. Textul exprimă ceva din individul autor, sau nu conține decît esențe? Înseamnă libertate, sau concentrare de determinisme? Mai curînd se află poetul situat în limbajul său decît limbajul în poet. Cuvîntul său se strecoară în faliile dorințelor lui, vorbește în locul lui în propriul său discurs, poetul compune cu acest cuvînt. Printre toți factorii care contribuie la producerea textului, elementul capital este modul de inserțiune a poetului în propriul său limbaj: mod de inserțiune polarizînd relația intențională ce constituie mesajul. În analiza textului, autorul, centru coordonator al acestuia, ne apare în virtutea unei ipoteze implicite privitoare la omologia structurilor individuale și a structurilor istorice [4]. La nivelul cel mai abstract, se poate concepe prezența poetului în poem ca fiind derivată din acea „pulsiune a jocului" de care pomenea Schiller: eu aș califica-o mai curînd după efectul ei, care este o figuralizare, adică o transformare ce afectează textul în întregime și face din el, odată ieșit dintr-o situație întîmplătoare [5], echivalentul unei figuri globale, metaforă, metonimie

[1] Menendez Pidal, 1960, pp. 52—55; Le Gentil, 1963, pp. 11—12 și 19; Badel, 1969, pp. 96—101.

[2] Györy, 1967—1968.

[3] Freeman-Regalado, 1970, pp. 11—12.

[4] Segre, 1969*a*, p. 88.

[5] Terracini, 1966, pp. 44 și 54—62.

sau, în alt fel, hiperbolă sau litotă. De aici ambiguitatea unei relaţii care implică, într-un grad mereu diferit şi imprevizibil, istoricizarea unui eu. Figuralizîndu-se astfel, ceva iniţial, extratextual este abolit. Orice origine se şterge, glasul se înăbuşă într-un text compozit, neutru, indirect, distrugător al identităţilor personale. Totuşi acest text este spus de Cineva, căruia i-a aparţinut tot timpul, chiar dacă silueta acestui Cineva s-a şters. S-a produs, aşadar, o deplasare, de care trebuie să ţinem seama fără să ne lăsăm amăgiţi. Autorul a dispărut: rămîne doar subiectul enunţării, o instanţă vorbitoare integrată în text şi indisociabilă de funcţionarea lui: *„ça"* parle* (vorbeşte) [1].

Se cuvine, aşadar, să distingem omul ca atare de omul în text. Doar cel de-al doilea ne interesează. Este adevărat că uneori cei doi coincid. Dar nu ştim dacă această coincidenţă s-a produs în evul mediu. Singura excepţie ar putea fi Guillaume de Machaut, a cărui Poetică pare să se fi bazat pe o identificare a evenimentelor vieţii lui cu făurirea cărţilor. Acest poet a lăsat trei manuscrise care adună laolaltă operele complete, copiate sub supravegherea lui de nişte caligrafi excelenţi [2]. Însă, în general, rolul anecdotic al individului pare să se reducă în jocul unei culturi cu atît mai mult cu cît aceasta constituie, la nivelul raporturilor dintre om şi el însuşi, un *continuum* mai armonios prin timp, spaţiu şi mulţimea actorilor. Aşa a fost evul mediu, şi încă şi mai compact, dacă ne întoarcem în timpurile cele mai îndepărtate.

Această regulă universală presupune numeroase modalităţi de realizare. Este punctul de vedere de care ţinem seama cînd ne punem întrebări asupra diferitelor părţi ale corpusului medieval, ce au cel puţin o trăsătură comună. Poetul se introduce în propriul său limbaj cu ajutorul unor procedee transmise de grupul social. Acest grup deţine motivaţiile semnelor care alcătuiesc poemul. Individul se înfige în mediul uman şi îşi justifică prezenţa restructurînd în

---

[1] Segre, 1967, pp. 162 şi 1969*a*, pp. 70–71.
[2] Williams, 1969.
* Zumthor subliniază, cu siguranţă, aspectul neutru al formei *ça*.

felul său un Imaginar ale cărui elemente îi sînt oferite, gata elaborate, chiar de acest mediu. În sînul unor vaste sectoare ale acestei poezii, pentru perioade foarte lungi, deosebirile individuale în folosirea codului ni se par cu totul neînsemnate. Un examen comparativ al textelor arată că factorul de invenţiune personală poate să intervină cu eficacitate la nivelul organizării ansamblurilor (macrocontexte), dar că la nivelul microcontextelor este foarte slab şi difuz: el constă în distribuirea, între limite dealtfel destul de înguste, a unor fapte particulare, care, prin specia şi genul lor, aparţin unui limbaj poetic comunitar de care sînt determinate şi funcţionalizate. De aici, ambiguitatea conceptelor de imitaţie şi de împrumut, deşertăciunea cercetărilor ce tind să reconstituie o sursă prototipică [1]. Cu siguranţă că relaţiile între anumiţi autori au putut fi strînse, că raportul între maestru şi elev este unul din cele care, cel puţin implicit, se află la temelia acestei societăţi. Totuşi, vorbind despre imitarea lui *Eneas* de către Chrétien de Troyes, a lui Gauthier de Coincy de către Rutebeuf, se denaturează probabil faptele, căci se estompează aspectul lor principal: participarea la un limbaj.

Acesta este unul din aspectele a ceea ce am numit „teatralitatea" textului medieval. Acţiunea spusă este mai presus de comentariul ei. Relaţiile pe care autorul le întreţine cu lumea se interiorizează şi, totodată, se universalizează în text. Acesta este locul lor propriu, definitiv poate, în tot cazul, singurul în care le putem percepe. Faptele de care se ocupă analiza textuală sînt temeiul unei identităţi (ca atare, atemporală) şi totodată ansambluri de elemente marcate istoric: însă această marcă este dublă, după cum este percepută la nivelul grupului sau al individului, al culturii sau al biografiei. Se pare că această ambiguitate a fost simţită de înşişi autorii acelor *razos* provensale care, de îndată ce au această posibilitate, introduc interpretarea pseudobiografică a cîntecului amestecînd-o cu judecăţi de valoare asupra artei lui. În text se proiectează o spontaneitate şi se creează prin ceea ce, în mod fals, ni se pare a fi nişte forme înţelenite: cel ce spune şi cei ce ascultă sînt legaţi prin acelaşi

[1] Lakits, 1966, pp. 19 şi 29—32; cf. Tyssens, 1970.

elan. Această trăsătură este mai presus de ceea ce s-a numit adesea, nu fără anacronism, simbolismul şi moralismul operei medievale; ea elimină din text orice sugestie bazată pe durata particulară a unei existenţe. Textul este făcut ca să fie consumat şi, tocmai de aceea, ca să înrîurească o lume căreia îi va impune ordinea lui.

Dincolo de timpul ei de audiţie, opera se propagă în durată şi în spaţiu. Nu numai ca urmare a deplasărilor textului (circulaţia manuscriselor şi a recitatorilor) şi a trecerii lui la posteritate, ci, mai profund, ca urmare a unei mobilităţi esenţiale a textului medieval.

Noţiunea de autenticitate textuală, aşa cum este folosită de filologi, pare să fi fost necunoscută, mai ales în ceea ce priveşte limba vulgară, cel puţin pînă la sfîrşitul secolului al XV-lea. Corecturile făcute de o a doua mînă pe multe manuscrise dovedesc grija pentru claritate, chiar pentru gramatică, iar uneori necesitatea de a explica; chiar cînd îşi propun să asigure o mai bună conformitate a copiei cu modelul, nu este vorba decît de o asemănare materială. Numărul mare de variante pe care îl comportă tradiţia manuscrisă a oricărei opere medievale este determinat de imprecizia mijloacelor de transmitere, de complicaţiile şi de preţul scrisului, de greutatea relativă de a găsi materiale, de lipsa unor tehnici de reproducere mecanică (numărul mai mult sau mai puţin ridicat al manuscriselor unui text care s-au păstrat nu ne spune nimic despre difuzarea lui reală); însă chiar şi aceste condiţii nu au putut decît să întîrzie formarea ideii moderne de „operă" ca un întreg împlinit. Variante la suprafaţa textului: cuvinte, turnuri izolate de fraze; variante ale unor fragmente mai întinse, adăugate, suprimate, modificate, substituite altora; alterare sau deplasare a unor părţi; variante în ceea ce priveşte numărul şi succesiunea elementelor: copistul Guyot de Provins, la începutul secolului al XIII-lea, scurtează cu trei mii de versuri *Le Roman de Troie*, pe care îl reeditează; la începutul secolului al XV-lea, cînd Raoul Tainguy publică pentru Arnaud de Corbie operele lui Eustache Deschamps amestecă şi poezii scrise de el însuşi. Sînt foarte puţini copiştii ce respectă dialectul textului pe

care îl reproduc. După natura şi amplitudinea vibraţiilor pe care le impun textului, aceste nenumărate variante pot fi clasificate în trei serii: lingvistice, cînd comportă fie o substituire de formulă, fie modificarea structurii unui enunţ; semantice, cînd se referă fie la semnificaţia proprie a unei fraze, fie la sensul contextual; funcţionale, în sfîrşit, cînd se referă la situaţia textului, de pildă schimbarea închinării („envoi") sau a dedicaţiei. Uneori sînt cumulate toate aceste variante, lucru frecvent în tradiţia cîntecelor de gesta: se ajunge pînă la estomparea identităţii poemului, aşa cum se întîmplă, în cazul lui *Roland*, de la una la alta din versiunile păstrate [1]. Un anumit cîntec trubaduresc, transmis prin mai multe culegeri, se deosebeşte de la unul la altul prin numărul şi ordinea strofelor, chiar dacă textul cîntecului cunoaşte puţine variante. Dar nu este o pură întîmplare: strofa iniţială rămîne identică, închinarea („envoi") se află mereu la sfîrşit. „Opera" pluteşte, se înconjoară nu atît de frontiere cît de un halou unde se produc necontenite mutaţii. Într-un gen necîntat, cum este romanul, se întîmplă ca aceste mutaţii să fie microscopice: dar de existat există; în altul, de pildă „fabliau"-ul, ele sînt foarte vizibile [2].

Să luăm un exemplu. Unul din rondelurile lui Adam de la Halle prezintă, potrivit manuscrisului, două versiuni diferite pentru al doilea cuplet; o dată este:

Ne m'en partiroie
Pour les iex crever

(„nu m-aş despărţi de ea, chiar de-ar fi să mi se scoată ochii"); altă dată:

Ja mais cuer n'avroie
De nule autre amer

(„niciodată n-aş avea dorinţa s-o iubesc pe alta").

Nu este vorba, evident, de o „greşeală", ci de o regenerare pe care mobilitatea textuală a făcut-o posibilă. Nu se

---

[1] Menendez Pidal, 1960, pp. 51–82.
[2] Rychner, 1960, I.

poate spune că poemul din secolul al XIII-lea are mai puţină rigoare decît poemul modern, însă această rigoare se situează la un alt nivel: înainte sau dincolo de poet. Textul, ca produs al unui individ, se caracterizează printr-o nedesăvîrşire virtuală; supravieţuirea şi creşterea lui nu sînt doar morale, ci, dacă se poate spune astfel, corporale [1]. Tot aşa se întîmplă, în genurile cîntate, cu melodia.

Asemenea fenomene se observă pînă şi în primele ediţii tipărite. Excepţii la această lege a textualităţii medievale nu se găsesc decît în lucrările păstrate în manuscris unic, sau la cîţiva poeţi din secolul al XIV-lea sau al XV-lea, Guillaume de Machaut sau Charles d'Orléans, la care, sau în anturajul cărora, se simte o oarecare grijă pentru controlarea şi fixarea textului. Fiecare versiune, fiecare „stare a textului" trebuie, în principiu, să fie socotită ca o re-folosire, ca o re-creaţie, mai curînd decît ca rezultat al unui amendament. Nu există, aşadar, deosebire de natură între acest fenomen şi cel care se observă, de pildă, în cazul lui *Sponsus*, dramă liturgică scrisă mai întîi în latineşte, apoi refăcută, poate pe la 1100, prin adăugarea de strofe romanice, destinate cu siguranţă să îndeplinească o altă funcţie. Pentru filologul modern, ediţia critică a unui text medieval este, în mare măsură, o ipoteză de lucru [2], necesară din pricina deosebirii dintre culturi care ne interzice să percepem textul aşa cum a fost perceput în vremea elaborării lui.

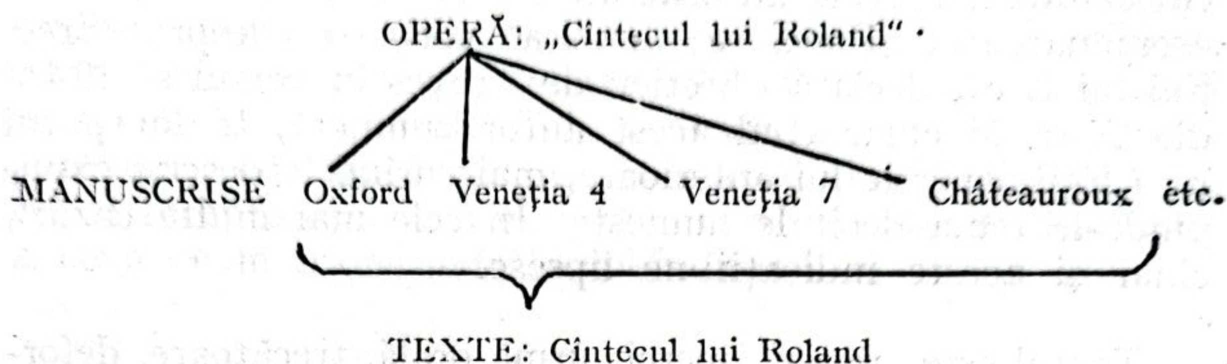
Termenul „operă" nu poate fi luat, aşadar, exact în sensul în care îl înţelegem noi astăzi. El acoperă o realitate indiscutabilă: unitatea complexă, dar uşor de recunoscut, alcătuită de colectivitatea versiunilor ce manifestă materialitatea; sinteza dintre semnele folosite de către „autorii" succesivi (cîntăreţi, recitatori, copişti) şi literalitatea textelor. Forma-sens generată astfel este tot timpul refăcută. Opera este fundamental mobilă. Ea nu are un sfîrşit propriu-zis: la un moment dat, din motive oarecare, încetează, pur şi simplu,

---

[1] Zumthor, 1963*b*.

[2] Segre, 1970*a*, pp. 277–278.

de a mai exista. Se situează în afara și, ierarhic, deasupra manifestărilor ei textuale. S-ar putea face schema următoare:



Se înțelege că nu urmăresc să desemnez prin aceasta arhetipul unei steme cronologice, ci un mod deosebit de a fi.

Concepută astfel, opera este prin definiție dinamică. Ea crește, se transformă și decade. Mulțimea și diversitatea textelor care o manifestă constituie un fel de fond sonor interior. În fiecare din enunțurile scrise în care se descompune, pentru noi, această poezie și care ni se oferă ca unitate de analiză [1], percepem mai curînd un text pe cale de a se făuri decît ceva finit; mai curînd o producere decît o esență; o practică semnificantă neîncetat înnoită, mai curînd decît un sens desăvîrșit [2]; mai curînd o fază într-un proces de structurare, decît o structură.

Lipsa identității operei, lipsă fundamentală, comportă, se pare, un indice remarcabil: raritatea titlurilor. Cel citat în zilele noastre este datorat în general editorilor moderni. Manuscrisele anterioare secolului al XIV-lea, cînd desemnează global textul, folosesc o expresie discursivă care nu are cum să îndeplinească funcția de nume propriu așa cum o fac titlurile postmedievale, de cod suprapus codului operei: această expresie servește de indice situațional proiectat pe materialitatea pergamentului [3], tot așa cum glasul s-a transformat și s-a imobilizat în scris: „Aici începe un cîntec cucernic ce vorbește despre nobilul baron Euphemien ..." anunță prologul

---

[1] Guiraud-Kuenz, 1970, pp. 85–104.
[2] Cf. Kristeva, 1968*b*, p. 103.
[3] Vendler, 1970, p. 88; cf. Mounin, 1969, pp. 255–285.

străvechii *Vie de Saint Alexis:* preinformaţie socotită a fi cunoscută de toată lumea, şi care, tocmai de aceea, trezeşte curiozitatea. Alteori autorul integrează în text o declaraţie asemănătoare: „Povestea aceasta vorbeşte despre Erec, fiul lui Lac", declară Chrétien de Troyes în versul al 19-lea din *Erec*, şi chiar cînd acest autor enumeră, la începutul lui *Cligès*, operele lui anterioare, mai curînd le descrie expunîndu-le tema decît le numeşte. În cele mai multe cazuri, chiar şi aceste indicaţii ne lipsesc.

Textul este „urma" operei: urmă orală, trecătoare, deformabilă. Erudiţia acumulată de un veac încoace a nesocotit aproape întotdeauna singurul aspect vrednic de interes: această derivare a limbajului, ale cărei efecte se văd la vechii noştri poeţi, creatori, în sînul unor limbi abia născute, ai unei „scriituri" care, din acelaşi motiv, nu putea fi cu nimic îndatorată unor tradiţii anterioare, sau poate doar într-un mod exterior şi anecdotic. „Scriitură" este dealtfel cam nepotrivit, căci multă vreme nu a fost vorba decît de cîntec. Totuşi faptele se aseamănă cu cele pe care încercăm să le delimităm astăzi cu ajutorul acestui cuvînt. Scriitură: o dorinţă de a trăi ce manifestă omogenitatea dintre gîndire şi limbaj, dintre existenţă şi vorbire [1]. Supradeterminare, supraarticulare a limbajului, „spaţiere" („espacement"), cum zice Derrida. Coerenţă proprie unei stări de limbă ce are o anumită autonomie, un cod al ei şi reguli de generare specifice, care trebuie deosebită, pe de o parte, de limbaj ca atare, iar pe de alta, de stilul individual. Ea răsare dintr-un nontext faţă de care prezintă indicii unui complement de sens ireductibil [2]. Voi folosi aici cuvîntul *scriitură* („écriture"), referindu-mă la unităţile corpusului studiat, în sensul de calitate care contribuie la definirea lor concretă pentru a desemna fiecare text în parte, ca produs al unei practici semnificante: ca proces şi, totodată, ca obiect.

Scriitura este cea care explică şi justifică pluridimensionalitatea textului, opusă linearităţii vorbirii, precum şi

---

[1] Meschonnic, 1970, pp. 151—153.
[2] Lotman-Pjatigorsky, 1969, p. 206.

caracterul ambiguu al istoricităţii lui. Textul neagă istoria individuală, tocmai în măsura în care vorbirea, dimpotrivă, o afirmă şi poate că o şi face. El se suprapune istoriei oferindu-i, întocmai ca o oglindă spartă în care îşi reflectă, fragmentar, sensurile ei referenţiale succesive şi, în această perspectivă, accidentale. Prin scriitură se creează un spaţiu autonom, o ţesătură de figură în care timpul autorului şi cel al receptorului se amestecă într-o necontenită descifrare a ceva ce le transcende înglobîndu-le [1].

Tradiţia

„Tradiţia", adevărat *a priori* al realităţii poetice, trebuie examinată tocmai din acest punct de vedere. Una din trăsăturile cele mai izbitoare ale poeziei medievale este, într-adevăr, extrema stabilitate, în timp şi în diferitele părţi ale corpusului, a tehnicilor, condiţionate, în mai mare măsură decît în alte epoci, de existenţa colectivă. S-a spus [2] că orice literatură constituie global o instituţie mai mult sau mai puţin autodeterminată: această afirmaţie se potriveşte deosebit de bine evului mediu. Este drept că un anumit număr de constante (pe care, de cîţiva ani încoace, reactivarea studiilor de retorică le-a pus foarte bine în evidenţă) au dominat literatura Europei occidentale, de la sfîrşitul Antichităţii pînă în pragul epocii contemporane. Dar în perioada medievală, aceste tendinţe sînt mai concentrate decît oricînd. Ele afectează mai întîi textura stilistică, apoi organizarea ansamblurilor, şi se traduc printr-o fidelitate adesea riguroasă faţă de anumite discipline de expresie şi de gîndire. Dealtfel, în această tradiţie nimic nu este monolitic. Am putea vorbi despre tradiţii, la plural; sau, şi mai bine, rezervînd termenul pentru fenomenul general, să-i distingem manifestările dîndu-le numele de sub-tradiţii. Vitalitatea, aviditatea inventivă şi mobilitatea intelectuală a spiritului medieval asociază,

[1] Eco, 1968, p. 333.
[2] Spencer-Gregory, 1967, p. 60.

de fapt, exploatării sistematice a moştenirilor trecutului, o mare permeabilitate la influenţele exotice cele mai diverse, precum şi o notabilă capacitate de redescoperire şi reutilizare a unui vechi fond cultural, autohton şi ţărănesc, subiacent civilizaţiei romane. Se poate ca de la generaţie la generaţie, de la ţinut la ţinut, dozajul acestor elemente să fi variat. Totuşi de aici a rezultat un tradiţionalism fundamental care conferă coerenţă evului mediu, în aşa fel încît lentele transformări ale societăţii nu se traduc, pe plan literar, decît prin frămătări superficiale ce nu răscolesc straturile profunde.

Tradiţia apare abstract, ca un continuu memorial ce poartă urma textelor succesive care au realizat acelaşi model nuclear, sau un număr limitat de modele ce funcţionau ca normă. Ea se confundă cu aceste modele, loc ideal unde se stabilesc raporturile intertextuale [1], încît producerea textului este concepută, mai mult sau mai puţin limpede, ca o reproducere a modelului. Din punct de vedere social, tradiţia întemeiază comunitatea legîndu-l pe autor de ascultătorii lui în cadrul textului: în virtutea unei adeziuni, nu atît la acesta, cît la un sistem poetic virtual imuabil. Dacă este vorba, concret, de o subtradiţie lirică, epică sau de alt fel, aceasta se distinge printr-un înalt grad de elaborare, un caracter explicit şi aparent coercitiv, care, în proiectul autorului, stîrnesc şi în acelaşi timp satisfac aşteptarea auditorului. În această subtradiţie prind rădăcini convenţiile care determină sensibilitatea stilistică a celor doi, producîndu-le plăcere.

Pentru nici una din aceste subtradiţii, a căror existenţă o constatăm între secolul al IX-lea şi al XV-lea, nu deţinem primul monument pe care să-l putem lua cu certitudine drept matcă. Cercetările cele mai recente despre originea limbilor poetice romanice, în ciuda anumitor divergenţe, au stabilit că aceste limbi au fost, incontestabil, cu totul altceva decît emanaţia directă, transcrierea cutărui dialect natural: de cum au apărut, au purtat pecetea unităţii (cel puţin vir-

---

[1] Kristeva, 1969*a*, p. 443; Lotman, 1970, p. 68.

tuale) şi a artificiului, precum şi pe aceea a abstracţiei, dacă sînt raportate la substratul lor vorbit [1].

Astfel se manifestă un dinamism, o dorinţă de formalizare proprie. Textele poetice romanice din epoca veche dovedesc, chiar la nivelul expresiei, un fel de hibridism cultural: crearea pe dibuite a unei scriituri ai cărei autori încercau să transforme funcţia pur informaţională a graiurilor lor vii într-o funcţie mai înaltă care să le îngăduie să confere conotaţii pe plan universal unei anumite experienţe colective. În felul acesta se afirmă tendinţa radicală de a depăşi contingentul trăirii, de a transcende accidentalul, desprinzînd din ele, datorită proprietăţilor spunerii („le dire"), adevărata istoricitate, temei al legăturii sociale: efort care, întrucît se produce în cadrul unei stări a limbii naturale, şi, parţial, cu ajutorul ei, modifică această stare, îi adaugă elemente sau le transpune, le integrează într-un nivel ierarhic superior, unde discursul se află într-o condiţie secundară, specifică. Ar fi însă eronat să se creadă că faptele s-au produs succesiv. Starea poetică a limbajului este secundară în sensul în care acest cuvînt desemnează un nivel ierarhic diferit, mai curînd decît în sensul ce implică derivare.

Din punct de vedere istoric, mutaţia poetică trebuie să fi fost legată de trezirea sentimentului încercat de locuitori faţă de propria lor activitate lingvistică: sentiment care, dealtfel, nu putea fi, înainte de secolul al XII-lea, acea conştiinţă limpede ce se vede în tradiţia scrisă şi pe care numai aceasta o face posibilă. Această mutaţie în sine este implicată de însăşi natura limbii, în măsura în care limba constituie o interiorizare a raporturilor dintre om şi lume. Ea este determinată de o opoziţie dialectică între individualitatea umană nudă a subiectului şi personalitatea lui istorică, opoziţie căreia îi corespunde ambiguitatea limbajului, facultate spontană şi totodată cumul de experienţe [2]. Mutaţia rămîne, desigur, întotdeauna, într-o oarecare măsură, ideală; operaţia se opreşte în general puţin înainte de scopul pe care ar trebui

---

[1] Delbouille, 1962 şi 1970; Poerck, 1963; Lütdke, 1964; Wunderli, 1965; Hilty, 1968.

[2] Terracini, 1966, pp. 51–52.

să-l atingă; situaţia de plecare şi cea de sosire nu sînt niciodată total despărţite. Totuşi, trecerea aceasta de la o limbă primară la o limbă secundară constituie una din axele de dezvoltare a limbajului, şi nu poate fi concepută decît în cadrul tradiţiei. Dar mai există şi o a doua axă: cea care tinde către o anumită universalizare a limbii naturale în domeniul cunoaşterii abstracte. Despre această axă, dacă ne referim la limbile romanice, nu prea poate fi vorba înainte de secolul al XIII-lea: abia atunci va fi examinată din altă optică întreaga economie a limbilor poetice arhaice.

Mijloacele prin care se realizează această mutaţie sînt abstracţia, generalizarea, metonimia, transferurile metaforice, care, toate, contribuie la îmbogăţirea semnelor folosite [1]. Din mulţimea aspectelor experienţei, enunţul poetic extrage un mic număr de imagini, pe care le fixează; din diversitatea limbii, cîteva cuvinte tipice. Procedează prin selecţie, prin limitare, în sînul posibilităţilor prea numeroase şi totodată prea dezarticulate, ale acelui mic număr de imagini. Totuşi, el nu este legat de aspectele cele mai concrete ale vorbirii vii. Vechile noastre monumente poetice tind să declame un fapt, nu să-l proclame; mai curînd să-l evoce decît să-l descrie. La drept vorbind, nu atît faptul le priveşte, cît latura lui exemplară. De aici predominanţa formelor gramaticale, rînd pe rînd declarative şi optative; căutarea polifoniei semantice, prin asociaţii. De aceea, însăşi limitarea ce se află la baza limbii poetice este însoţită de o mare libertate. Însă, în timp ce efortul de transmutare poetică acţionează extrinsec şi diferenţiat, el se exercită totodată intrinsec asupra poemului, stabilind între elementele acestuia un ansamblu mai mult sau mai puţin complex de relaţii specifice.

Exemplul proverbelor permite, prin analogie, înţelegerea unui proces a cărui desfăşurare, în ordinea istorică, ne este necunoscută. Evul mediu avea un corpus foarte mare: doar pentru limba franceză, şi pentru o perioadă ce abia depăşeşte două secole, J. Morawski a publicat cîndva două mii cinci sute de proverbe, iar lista lui nu era exhaustivă. Deţinem vreo treizeci de culegeri manuscrise copiate între

---

[1] Zumthor, 1963*a*, pp. 31–62.

secolul al XIII-lea şi începutul celui de-al XV-lea. Este, aşadar, vorba de un fapt de cultură deosebit de important, care, din punct de vedere structural, poartă marca ce-l situează printre „formele simple" ale spunerii („le dire") poetice. Forţa proverbului rezultă din efectul de sens produs de contractarea neobişnuită a formei sintactice şi lexicale, contractare ce tinde să pietrifice un conţinut, şi ale cărei procedee pot fi lesne enumerate: de exemplu, fraza scurtă şi frecventa combinare a categoriilor nedefinitului cu prezentul sau imperativul („mauvaise garde peste le lou" — „paza proastă îl hrăneşte pe lup"), paralelismul („qui bien aime bien chastie" — „cine straşnic iubeşte ştraşnic pedepseşte"), aliteraţia, asonanţa, rima şi alte jocuri fonice care tind să condenseze ritmul enunţului („entre bouche et cuillier vient sovent enconbrier" — „nu aduce anul ce aduce ceasul" *)[1]. Aceste procedee contribuie la universalizarea afirmaţiei, la promovarea ei la nivel metaforic, în aşa fel încît aceasta constituie echivalentul tipic al unui număr de situaţii, în principiu nelimitat. Combinarea mai multora din aceste procedee alcătuieşte un semnal, care fixează pentru receptor un fel de izotopie a discursului [2]. S-ar putea vorbi de un „stil proverbial", existent, ca să zicem aşa, în afara timpului, şi căruia caracterul tradiţional îi este în aşa măsură esenţial, încît însăşi ideea de „origine" a proverbului pare oarecum contradictorie. Acest stil, uşor de recunoscut, a fost dealtfel folosit ca ornament (mai ales în exordiu sau în încheiere) de atît de multe lucrări în limba vulgară, de la cîntecele trubadureşti pînă la roman, încît uneori ne este greu să hotărîm dacă o anumită frază este un proverb propriu-zis sau o figură. În acest caz avem de-a face cu una din formele cele mai remarcabile de integrare a unei *auctoritas* în textura poetică [3]. În această privinţă, culegerea numită *Proverbes au Vilain* este semnificativă: se compune dintr-o serie de strofe de şase hexasilabi, fiecare strofă constituind glosa unui al şaptelea

---

[1] Morawski, n^os 1207, 1836, 689.
[2] Cf. Greimhs, 1960, pp. 56—61; Jolles, 1968, pp. 150—167.
[3] Bosnaham, 1964; Freeman-Regalado, 1970, p. 253.
* Literal: „de la gură la lingură soseşte necazul".

rînd, neversificat, prezentat ca un proverb țărănesc. Omogenitatea ritmică și tematică a ansamblului este remarcabilă: discursul, perfect închis asupra lui însuși [1]. Însă această culegere, care a fost refăcută sau imitată în mai multe rînduri în secolul al XIII-lea, este datorată unui cleric din familia lui Philippe d'Alsace, acel conte de Flandra pentru care Chrétien de Troyes rimase cîndva *Povestea lui Graal*, fapt ce-l recomandă ca iubitor luminat al poeziei. Întîlnirea aceasta nu poate fi întîmplătoare. Texte de felul acesta se văd pînă în secolul al XV-lea, uneori ilustrate cu desene la care proverbul servește de legendă.

Dacă este adevărat că tradiția constituie un factor necesar al oricărei culturi, atunci, în linii mari, pot fi distinse două varietăți de tradiție, după rolul pe care-l joacă singularitatea: una mai conservatoare și repetitivă, alta mai evolutivă și creatoare. Tradițiile medievale aparțin mai curînd primei varietăți, cu deosebire în perioada veche; în veacul al XII-lea, cea de-a doua varietate începe să se impună în anumite grupuri umane și în anumite sectoare de activitate. Așa, de pildă, marele cîntec curtenesc, ce rămîne pretutindeni fidel modelului primitiv pînă în secolul al XV-lea, în Italia, în secolul al XIII-lea, suferă o mutație profundă la poeții ce reprezintă așa numitul *dolce stil nuovo*. În schimb, tradiția epică s-a înnăbușit fără să ducă nicăieri. În ansamblu, singularitatea este, de-a lungul tuturor acestor secole, accidentală. Tradiția poetică este de fapt unul din aspectele Cutumei ce rînduiește societatea medievală, în care este venerată ca atare; autoritatea ei se sprijină pe o garanție colectivă și totodată cvasiatemporală. Întrucît implică o adeziune la istorie, independent de aspectele ei evenimențiale, Cutuma provine din surse care preced faptele memorate. Acestea se proiectează asupra ei, constituind un fundal unde toate semnele își corespund și definesc împreună ordinea universului. Înainte de secolul al XV-lea, această perspectivă nu se va schimba cîtuși de puțin. Datorită acestui fapt, în ochii medievistului, poezia, între secolul al XI-lea și al XIV-lea, ține, prin unele aspecte,

---

[1] Rattunde, 1966.

de folclor. Dar nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi de ceea ce nu este decît o comparaţie. Povestea şi cîntecul folcloric duc o existenţă extrapersonală, se transmit ca nişte potenţialităţi ce preexistă şi supravieţuiesc actului vocal al recitatorului, al cîntăreţului care le realizează. Versiunea oarecare a acestui cîntec, a acestei poveşti, produsă astfel, se referă la aceste potenţialităţi aşa cum vorbirea se referă la limbă. Variaţiile sau inovaţiile care intervin răspund exigenţelor comunităţii şi, de fapt, nu fac decît să anticipeze evoluţia regulată a sistemului [1]. Prin mijlocirea versiunii particulare ce-i este propusă, grupul social comunică cu el însuşi. Spre deosebire de manifestarea folclorică, textul literar s-ar putea defini prin caracterul său concret şi intenţional unic, iar acesta face din el un obiect cu existenţă proprie, independent de autor şi de cititor. Textul poate fi socotit ca o vorbire în curs de producere; de îndată ce a fost produs, el ni se oferă ca un limbaj, matrice, în principiu inepuizabilă, a unor producţii posibile [2]. Pusă în aceşti termeni, situaţia textelor medievale rămîne ambiguă. Unele, de exemplu multe dintre romane, sînt foarte aproape de „opera" modernă; altele, cum sînt cîntecele de gesta, sînt mai aproape de folclor de care cu greu se poate distinge o întreagă poezie de „fabliaux"-uri şi de „exempla". Dealtminteri, termenul folclor poate să acopere două realităţi deosebite, după funcţia socială pe care o îndeplinesc: povestea sau cîntecul, întrucît sînt legate de o acţiune colectivă, constituie folclorul propriu-zis; desprinse de această acţiune, transferate doar pe planul *spunerii* („le dire"), ele ţin de un pseudofolcor, care nu mai este întemeiat pe eveniment, ci pe aluzie, pe sugestie, şi, datorită acestui fapt, povestea şi cîntecul aspiră la statutul literar: fenomen desemnat uneori prin termeni ca *folk poetry*. În cazurile cele mai îndepărtate de „opera" modernă, textul poetic medieval poate fi comparat cu pseudofolclorul mai curînd decît cu folclorul propriu-zis.

---

[1] Jakobson, 1966, pp. 1—15.
[2] Dufrenne, 1963, pp. 13—14.

Dealtfel, în ambele cazuri, tradiţia joacă acelaşi rol: cel de „model analogic" în sensul dat de Eco [1]. Ea comportă paradigme şi virtualităţi relaţionale. În secvenţa sintagmatică a textului, munca poetului duce la desăvîrşirea funcţionalităţii elementelor, în aşa fel încît fiecare dintre ele trimite, în principiu, la ansamblu: de aici, o mulţime de asociaţii de tot soiul. Această poezie se caracterizează astfel printr-o mare putere aluzivă, dar, în acelaşi timp, şi printr-o relativă sărăcie verbală. Expresivitatea se sprijină mai curînd pe integrarea textului într-o tradiţie cunoscută ca atare, decît pe surpriza provocată de discurs. Efectul acesta este cu atît mai puternic cu cît elementele tradiţionale sînt mai complexe şi mai bine elaborate: bogăţia lui sugestivă poate deveni uneori atît de mare (în detrimentul varietăţii lexicale şi sintactice), încît cititorul modern neiniţiat nu rămîne decît cu impresia de banalitate monotonă.

Textul constituie suprafaţa; tradiţia se situează în adîncimile invizibile ale spaţiului poetic, asemenea tuturor tendinţelor şi tensiunilor presupuse de text. Din punctul de vedere al auditorului medieval, tradiţia nu era altceva decît o competenţă particulară; poemul era performanţa ... dacă ne este îngăduită această metaforă. „Competenţa" se identifică aici cu un soi de conştiinţă metapoetică a indivizilor, o ştiinţă („savoir") implicită [2]. Nu putem descrie, fără a exagera, tradiţia, în general, ca un cod de reguli riguroase în măsură să explice toate creaţiile şi transformările ce se află la originea diferitelor poeme. O asemenea descriere s-ar putea potrivi unui mic număr de subtradiţii particulare, dar, în ansamblu, sistemul rămîne incomplet, căci include zone puţin sau deloc formalizabile: ca şi cum în ierarhia regulilor ar fi subzistat pe ici pe colo nişte lacune, mai mult sau mai puţin importante, în aşa fel încît, pe măsură ce ne apropiem de structurile de suprafaţă, empirismul ar avea tendinţa să treacă înaintea logicii sistematice. Mai curînd decît sistem propriu-zis, tradiţia este normă, în sensul dat de Heger [3] acestui cuvînt.

---

[1] Eco, 1970, pp. 26 şi 39.

[2] Heger, 1969, pp. 51–53; cf. Ruwet, 1967, pp. 50–51; Jauss, 1970*a*, p. 81.

[3] Heger, 1969, p. 55.

Examinarea diverselor clase ale corpusului permite definirea tendințelor care determină distribuția probabilităților în text, prin raportare la alte texte din aceeași clasă. Numai în mod excepțional formalizarea poate fi împinsă mai departe.

Tradiția apare ca o finalitate preexistentă textului determinînd funcționarea acestuia. Textul posedă astfel o dublă funcționalitate: internă, prin faptul că este poezie; și externă, prin faptul că este tradițional. În acest sens, textul este într-adevăr previzibil, fără ca această previzibilitate să fie totuși vreodată totală. Loc al „scriiturii", tradiția alcătuiește un spațiu ce-și are propriile lui dimensiuni, în care se înscriu și față de care se măsoară „operele" și textele, tot așa cum experiența individuală se înscrie în istorie.

Tradiția se referă la viitor mai mult decît la trecut, din care, istoric se trage. Ea proiectează acest trecut asupra viitorului și funcționează în prospectivă. Întemeiată pe ceea ce este împlinit, pe ceea ce este definitiv obiectivat, înrădăcinată în domeniul faptelor asupra cărora nu putem nimic, ea programează ceea ce poate fi cunoscut, ceea ce nu a fost încă dat, îl numește și îl construiește înainte ca acesta să apară [1]. Astfel, ea deține timpul: de aceea, aparenta insularitate a textelor care țin de ea nu are prea mare importanță; există întotdeauna un viitor (un alt poet) ca s-o desăvîrșească sau s-o refacă. Așa se explică necontenitele trimiteri la o sursă, pomenită anterior: la urma urmei, ce altceva este *Gesta* invocată în mai multe rînduri de cîntărețul lui *Roland* dacă nu însăși tradiția?

Relația tradițională este de contiguitate sau de context: ea se stabilește între text și cei care îl preced, îl însoțesc și îl vor urma în cadrul unei continuități, în principiu, omogene. În felul acesta ea ridică o problemă de identitate: ceea ce, cu un termen pompos, se numește originalitate. Însă, atît în poezie cît și în artele plastice, se întîlnesc foarte puține reluări care să excludă orice idee de libertate din partea unuia dintre artiști [2]. Nu se pune în discuție inventivitatea, puterea creatoare a oamenilor din veacurile acelea: ea s-a desfășurat,

---

[1] Cf. Bense, 1969, p. 72.

[2] Michel, 1961, p. 194.

în sînul tradiţiei lor, ca o artă a variaţiei şi a modulaţiei. În orice epocă, raportul autor-tradiţie a fost dialectic, deoarece autorul a reprodus, a deformat sau a refuzat un anumit dat ce i-a fost transmis. Însă distanţa între cei doi termeni ai raportului, greutatea fiecăruia, rezistenţa reciprocă, se deosebeşte mult în funcţie de culturi. Pînă în secolul al XIII-lea sau chiar al XIV-lea, în civilizaţia medievală, totul a lucrat în favoarea unei supremaţii a tradiţiei.

„Tipurile"

Analiza trebuie să perceapă existenţa tradiţiei în mărcile formale prezente în textura operelor. Această necesitate ne determină să privilegiem elementele recurente care, din text în text, ne vor apărea ca o urmă semnificativă. Dealtfel, nu trebuie să subestimăm faptul că punctul de vedere al cititorului modern trebuie să se deosebească, inevitabil, de cel al ascultătorului medieval. Stabilim o serie de echivalenţe între diversele enunţuri simultane sau succesive. În secolul al XII-lea sau al XIII-lea, un raport de participare activă lega fiecare enunţ de vastul text virtual şi obiectiv al „tradiţiei", univers de referinţă imaginar şi totodată verbal, care constituia „locul comun" al autorului şi al ascultătorului. Relaţia ce unea un text A cu un text B, mai mult sau mai puţin comparabile, era, aşadar, de natură indirectă şi trecea prin această referinţă.

Adun sub numele de *tipuri* toate mărcile formale despre care pomeneam: numeroasele varietăţi de feluri de a spune pe care releveurile parţiale le-au desemnat, adesea contradictoriu, cu termenii clişee, *topi*, formule, imagini cheie, motive etc. Un tip va fi pentru mine orice element de „scriitură", structurat şi în acelaşi timp polivalent, comportînd, aşadar, relaţii funcţionale între părţile sale, putînd fi reutilizat, la nesfîrşit, în contexte diferite.

Provenienţa tipurilor este foarte variată. Unele pot avea o origine extraliterară: de pildă, s-a presupus că una din trăsăturile cel mai des întîlnite (în genurile narative) în descrierea războinicului („les costez larges, cheveux recercelés", „spetele

late, părul cîrlionţat") reprezenta un arhaism de modă [1]. Lucrul are prea puţină importanţă. De fapt, procesul de formare a tipurilor ne este necunoscut: nu le putem percepe ca atare decît tocmai fiindcă sînt tradiţionale. Singura evidenţă este caracterul lor compozit. Numărul tipurilor a crescut mult, în secolul al XII-lea apoi la începutul celui de-al XIII-lea, în urma unor asimilări care stereotipizau limbajul literar, nişte experienţe datorate influenţei altor surse culturale, descoperite pe neaşteptate: cu deosebire folclorul celtic şi civilizaţia islamică. Acest fapt apare limpede în ceea ce se numeşte „romanul breton": asimilarea s-a putut întinde pe o jumătate de veac (poate între 1100 şi 1150) şi, de îndată ce textele literare apar la orizont, constatăm în ele existenţa unui anumit număr de tipuri destul de bine structurate.

Cele mai multe din tipurile semnalate în diversele genuri ale limbii vulgare sînt proprii discursului poetic al acestor limbi; altele prezintă analogii, ba chiar o identitate, cel puţin superficială, cu locurile comune *(topi)* ale literaturii latine din aceeaşi vreme. Dealtfel, aşa cum am văzut, este greu să vorbim în cazul acesta de imitaţie (în ce sens?): topica, parte a tradiţiei latine legată mai mult de conţinut decît de expresie, era, de departe, cea mai mobilă şi cea mai aptă pentru transpuneri de tot felul. În acest sector, între tradiţia „clasică" şi tradiţiile în limba vulgară, există mai curînd o întinsă zonă intermediară decît o frontieră. Dacă pînă acum, în studiile medievale, aşa-numiţii *topi* s-au bucurat de un tratament privilegiat, faptul se explică prin aceea că, pentru retoricieni, ei au constituit obiectul unor consideraţii teoretice [2]. *Topi* se referă la notarea fenomenelor naturale (peisaje, anotimpuri), a sentimentelor omeneşti (prietenie, dragoste, conştiinţa trecerii timpului), a vîrstelor vieţii, judecăţi estetice şi morale (laudă, ocară, mîngîiere), atitudini caracteristice indivizilor sau grupurilor: de fapt, toate condiţiile sau circumstanţele existenţei. Ei se pot defini ca teme imaginative care determină alegerea unei anumite idei, a unei anumite imagini, mai curînd decît oricare alta într-un anumit

---

[1] Roncaglia, 1963, pp. 38–40.
[2] Curtius, 1956, cap. V, şi 1960, pp. 23–27.

caz; pe deasupra, există tendinţa puternică de a fixa, în termeni relativ săraci, materializarea lor lingvistică, alegerea cuvintelor sau a figurilor. Dintre aceşti *topi*, cei care sînt mai bine înrădăcinaţi în practica latină intervin la o anumită articulaţie a operei, mai ales în peroraţie şi, încă şi mai mult, în exordiu: astfel, clauza de modestie, anunţarea unor lucruri nemaiauzite, plîngerile despre nebunia timpurilor şi decăderea moravurilor. Cînd astfel de *topi* au trecut în limba vulgară, localizarea lor este aceeaşi ca şi în latină.

Noţiunea de tip o include pe cea de *topi*. Tipul este o microstructură alcătuită dintr-un ansamblu de trăsături organizate, comportînd un nucleu fix (fie semic, fie formal) şi un mic număr de variabile. În ordinea sistemului, poate fi socotit ca o formă poetică minimală. Ca instrument de analiză, el îndeplineşte rolul unei matrice de posibilităţi expresive, reconstruită în mod abstract de către operator, şi care delimitează fapte de discurs caracterizate printr-o dublă recurenţă (de la text la text şi în interiorul fiecărui text) şi adesea, printr-o mare frecvenţă în aceste două ordine. Totuşi ele nu cuprind niciodată totalitatea textelor în care sînt integrate. Ca să folosim terminologia lui Pierce şi Bense, ar putea fi descrise ca nişte semne calitative. Ele alcătuiesc un sistem semiotic complex [1] al cărui mod operatoriu este lingvistic, identificabil, succesiv sau simultan, în ritmuri, sunete, sememe, ce aparţin, dealtfel, codului limbii naturale. Domeniul lor de validitate este discursul poetic sau, şi mai bine, diversele manifestări ale „scriiturii". Unităţile care compun acest sistem sînt în număr finit, deşi foarte ridicat, şi, teoretic, enumerarea lor este posibilă. În schimb, aceste unităţi sînt foarte variabile ca mărime şi complexitate.

Din punct de vedere al limbii naturale din care provin constituenţii lor, se poate constata existenţa unor tipuri cu mai multe nivele — distincţie, de altminteri, artificială, întrucît, în general, integrarea acestor nivele este foarte bine asigurată: la nivelul formelor expresiei, unde tipurile apar ca modele lexicale sau sintactice cu un înalt grad de

---

[1] Benveniste, 1969, pp. 8—11.

previzibilitate, uneori legate între ele şi cu modele ritmice; la nivelul formelor conţinutului, ca motive (unităţi tematice minimale). Actualizarea acestor tipuri diferite poate cuprinde segmente de discurs care merg de la cîteva foneme sau lexeme pînă la mai multe fraze. Ne-am putea întreba pînă la ce punct este determinată, de anumite tipuri ideologice, însăşi substanţa conţinutului: aşa, de pildă, vreme de mai multe secole, tipul Diavolului, deosebit de bine formalizat în teatru (şi în celelalte arte ale reprezentaţiei)...

Ca să fiu sistematic, aş propune următoarea clasificare, fiecare clasă adunînd laolaltă un număr mai mult sau mai puţin mare de serii paradigmatice. Toate aceste serii comportă o trăsătură de conţinut „figurativ", vreau să spun, un element care trimite la un fragment de experienţă extratextuală, aşa cum comparantul metaforic sau desenul unui chip trimit la chipul cu pricina.

1. Tipuri care leagă acest element figurativ de anumite selecţii lexicale şi de o schemă sintactico-ritmică. Cel mai bun exemplu este acela al „formulelor" epice. Astfel, tipul asaltului cu lancea poate fi descompus în mai multe formule:

(1) Le destrier broche, bien le va semonnant.
(2) Le cheval broche, les dous resnes li lasche,
(3) Le cheval broche des esperons tranchanz,
(4) Le cheval broche des aguz esperons
(5) Sun cheval broche des esperons d'or fin
(6) Les chevals brochent des esperons forbiz,
(7) Les destriers brochent des esperons des pies,
(8) Alion broche des esperons d'or mier,
(9) Brochet le ben des esperons a or [1].

În aceste versuri se observă un joc foarte simplu de substituţii şi de transformări, în cadrul ritmic al emistihurilor, pe baza unui model cu forma: A = 4 silabe (plus, eventual, una mută nenumărată la cezură) = „cheval" (determinat) cu funcţie de regim direct + *broche* („dă pinteni"). „Cheval" se realizează în *cheval* sau *destrier*, determinat cu ajutorul articolului sau al posesivului [exemplele de la (1) la (7)] sau cu ajutorul unui nume propriu [exemplul (8)]; sau este

[1] Rychner, 1955, pp. 141–143.

prezentat de un pronume [exemplul (9)], ceea ce determină o modificare în ordinea secvenţei şi întrebuinţarea lui *ben* („bine") pentru a compensa pierderea unei silabe.

A este urmat fie de un al doilea emistih, care constituie o amplificare mai mult sau mai puţin repetitivă, dar nu mai puţin tipică [exemplele (1) şi (2) „îl întărîtă bine" ; „îi slăbeşte frîiele"], fie de un al doilea element formular, a cărui schemă are forma $B = 6$ silabe = *des* + *eperons* + calificativ bisilabic, unde locul şi alegerea calificativului depind de asonanţă: dacă aceasta este *-on*, *esperons* este aruncat la sfîrşitul formulei [exemplul (4)] ; în toate celelalte cazuri, calificativul urmează: exemplele (3) şi (5) pînă la (7) sînt luate din strofe („laisses") cu asonanţa în *an*, *-i*, *ié*, *iè*, şi *o*.

Sistemul acesta cuprinde zeci, poate sute, de formule. Ar mai putea fi semnalate şi alte fapte, de aceeaşi natură, de pildă formula, mai subtilă, folosită în versul de intonaţie de un număr destul de mare de cîntece de pe lista lui Raynaud-Spanke[1], şi care ar putea fi desemnată ca „vestirea primăverii". Această formulă se reduce la structura următoare: indicaţie cronologică + notaţie relativă la un anotimp al anului = unitate sintactică = un vers. Cele 171 de realizări cunoscute ale acestei structuri se împart în două grupe:

a) adverb de timp + propoziţiune independentă care notează anotimpul (21 de ori). Adverbul este aproape întotdeauna *l'autrier* (15 ori); anotimpul este întotdeauna primăvara;

b) conjuncţia *quant* + subordonata temporală care notează anotimpul (150 de ori). Clasa *b* se subîmparte şi ea, datorită unei inversiuni semantice: expunerea este pozitivă („c'est le printemps" — este primăvară —: 125 de ori) sau negativă („l'hiver est fini" — iarna s-a sfîrşit —: 25 de ori). Subclasa expunerilor pozitive se poate realiza în trei feluri, după cum afirmaţia este generală („quand je vois revenir la belle saison" — cînd văd că se întoarce vremea cea frumoasă —: 54 de ori) sau specifică („quand je vois reverdir le feuillage" — cînd văd frunzele înverzind din nou —:

---

[1] Raynaud-Spanke, 1955.

de 51 de ori; „quand j'entends chanter les oiseaux" — cînd aud păsările cîntînd —: 20 de ori).

La nivelul realizării concrete, tipul astfel constituit comportă, în cadrul unei scheme sintactico-lexicale înguste, un anumit număr de opţiuni. Astfel, expunerea pozitivă generală se compune din elementele următoare: *quant* + persoana întîi a prezentului verbului *voir* + *(re)venir* + *tens* + calificativ. *Quant* este stabil şi constant; *voir* poate, dimpotrivă, uneori să nu apară (este întîlnit de 21 de ori din 54); *venir* poate fi înlocuit de un verb apropiat din punct de vedere semic: *aller, repairier, renouveler, (re)commencier; tens* are ca substitut *saison* sau termeni speciali *(esté, mai, avril);* în sfîrşit, calificativul poate să fie mai curînd descriptiv *(dous, bel, cler)*, sau mai curînd temporal *(nouvel)*. Fiecare termen al acestor serii substitutive presupune o oarecare predictibilitate (pentru noi exprimabilă în termeni de frecvenţă): astfel, *tens* apare de 26 de ori, *esté*, de 15 ori etc. Intervin şi alţi factori. Alegerea calificativului pare să exercite, în anumite cazuri, o influenţă asupra alegerii verbului: în loc de „quant je vois *venir* le *dous* temps", vom avea „quand le temps *nouveau* se *radoucit*". În sfîrşit, 35 din cele 54 de versuri ale acestei subclase se termină prin verb.

Ca ultim exemplu voi cita ceea ce, acum şaizeci de ani, J. Bédier şi P. Meyer numeau *La Chanson de Bele Aëlis*. Este drept că acest caz nu este atît de limpede, întrucît frecvenţa tipului, în textele păstrate, este mult mai slabă: vreo zece exemple, înşirate de la începutul pînă la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi, cu o singură excepţie, toate se întîlnesc în *rondeluri* („rondeaux"). Funcţionarea tipului este totuşi aceeaşi. Lăsînd la o parte orice cronologie (dealtfel foarte greu de precizat), putem lua ca bază de comparaţie rondelul nr. 7 al lui Van den Boogaard [1].

Main se levoit Aëlis,/biau se para et vesti
a b c d e f g

(„Aëlis se trezea de dimineaţă: se îmbrăcă şi se împodobi frumos"). Pornind de la acest enunţ (două versuri heptasi-

[1] Boogaard, 1969.

labice), celelalte ocurenţe ale tipului se clasifică după variantele sau amplificările introduse pe plan lexical (alegerea termenilor), sintactic (ordinea elementelor) şi ritmic (lungimea versului): trebuie reţinut că imperfectul *levoit* se transformă, în toate celelalte texte, în *leva*. Rondelul nr. 9 prezintă ordinea *c a b/d e f g*; nr. 2 şi 3 prezintă aceeaşi ordine de secvenţă ca şi nr. 7, dar adaugă înainte de *Aëlis* calificativul *bele* şi transformă elementul *f* în *miex* („mieux"); nr. 185 oferă aceleaşi amplificări dar modifică secvenţa:

Bele Aeliz par main se leva
Biau se vesti, miex se para.

Nr. 8 amplifică *bele* în *la bien faite,* iar elementul f în *et plus biau* (variantă gramaticală a lui *et miex*). Dacă includem în analiză fraza care urmează enunţul tipului (de fapt, refrenul rondelului), vedem apărînd de mai multe ori un verb de mişcare *(venir, aller, entrer),* legat sau nu de un termen primăvăratec *(vergier* etc.*)*: acest element poate influenţa enunţul despre care este vorba; de exemplu, rondelul nr. 15:

La bele Aeliz i vet por joer

(„se duce acolo să se joace"), variantă care, dealtfel, figurează în versul al treilea al rondelului, în timp ce toate celelalte exemple constituie primele două versuri.

Faptul că acest ansamblu a funcţionat ca un tip în tradiţie mi se pare dovedit de felul cum este folosit, într-o intervenţie de autor, în ultima strofă, în „la chanson de toile" nr. 10 din Bartsch, sau de amplificarea datorată lui Baude de la Quarrière (Bartsch, I, 71): cinci strofe lungi, fiecare dezvoltînd una din frazele următoare ce servesc drept vers iniţial şi temă: „Main se leva la bien faite Aëlis: „Bel se para et plus bel se vesti"; „Si prist de l'aigue en un doré bacin" („apă într-un vas de aur"); „Lava sa bouche et ses oex et son vis" („ochii şi faţa"); „Si s'en entre la bele en un gardin" („grădină").

Poate că ar trebui să socotim ca tipuri ale acestei categorii anumite refrene întîlnite într-un mare număr de cîntece. Astfel, nr. 935 din Van den Boogaard („J'ai j'ai amoretes au cuer qui me tienent gai") care figurează în opt opere di-

ferite, sau nr. 1437 („Par ci va la mignotise, par ci ou je vois"), în șapte opere.

2. Tipuri care leagă un element figurativ, susceptibil de diverse interpretări, după context, cu selecții lexicale destul de strîns determinate și, mai puțin limpede, cu anumite preferințe sintactice. De exemplu, enunțul care identifică, în marele cîntec curtenesc, cîntul și iubirea: acest enunț ia forma unei fraze care leagă printr-o relație de subordonare temporală (simultaneitate), cauzală sau consecutivă, seriile de termeni *chant* — *chanter* (uneori *trouver*) — *chanson* și *amour* — *aimer* — *vouloir* („a dori"). Adeseori se cumulează cu desemnarea jocului primăvăratic, redus, în general, la constituenți vegetali („floare" și „frunză", actulizabili lexical într-un număr foarte mic de termeni fie generici, fie specifici: *fleur, rose, glaïeul, feuille, ramée*), și auditivi (cîntece de păsări). Un element lichid („apă", mai ales *fontaine*) nu apare decît în anumite contexte argumentative (de pildă, în „pasturele"), niciodată în altele (marele cîntec curtenesc). Acest enunț constituie, așadar, după toate aparențele, indicele unui anumit discurs. Cîntecul de gesta și romanul folosesc frecvent acest dublu tip, sau măcar unele din elementele lui, cu titlu ornamental și, în același timp, ca un semnal stilistic, la începutul unei secvențe descriptive sau narative. În aceeași ordine de idei, s-ar putea cita cea mai mare parte din motivele așa-zis „satirice", care, de obicei, sînt subordonate cîtorva argumente „passe-partout": ruperea tradiției, ambiția și corupția prelaților, zgîrcenia celor mari, desfrîul și intrigile călugărilor, domnia banului, jeluirea celor săraci; tipul *in lacrimas risus (vertit)*; sau, pe un ton uneori burlesc, cererea pomenii sau a simbriei; laudele și ocările reciproce ale jonglerilor, răul adus de jocul de zaruri, ilustrat de un întreg ciclu de poeme latinești, franțuzești sau bilingve [1]. Un anumit număr de termeni cheie și anumite preferințe sintactice, al căror inventar, ce-i drept, rămîne de făcut, par să se lege de folosirea acestor tipuri. Așa sînt, de exemplu, seriile acumulative formate prin repetarea prezentativului *tel* ... *tel* („qui"): chiar

---

[1] Serper, 1969, pp. 31—44; Freeman-Regalado, 1970, pp. 266—268 și 304; Vinaverm, 1970, p. 181.

şi pe la 1460, *Les Fantaisies du monde*, de Guillaume Alexis, mai oferă un asemenea exemplu, remarcabil sub aspect ritmic; sau înlănţuirea alfabetică, fiecare subdiviziune a enunţului începînd cu altă literă, în ordinea de la A la Z, procedeu adesea întărit de folosirea diverselor echivocuri: încă un exemplu din Guillaume Alexis, *L'ABC des doubles*.

3. Tipuri cu dominantă figurativă, slab lexicalizate şi fără marcă sintactică deosebită. Printre acestea putem situa cea mai mare parte din acei *topi* care poate că provin din latină. Lor le-am rezervat, în mod nejustificat de bună seamă, numele de tipuri în publicaţiile mele anterioare anului 1970. Aceste tipuri oferă o imagine nucleară pe care autorul poate fie s-o dezvolte descriptiv, fie s-o folosească aluziv:

a) imaginea umană, fie statică (baronul trădător, ţăranul viclean, femeia prefăcută, linguşitorul *„le losengier"*, frumosul fricos, fecioara hîdă, fie dinamică, legată de o acţiune determinată (preotul desfrînat, călugărul cerşetor prefăcut şi lacom; sfîntul martir; regele în sfatul ţării; doamna în călătorie, piticul mesager): în general, toate „portretele", *descriptiones personarum*, atît de frecvente în genul romanesc[1] şi, sub o formă redusă din punct de vedere lexical, integrate registrului curtenesc (tipul „cavalerului pretendent" şi cel al „doamnei cerute de soţie");

b) imaginea unui obiect (castelul, spada), chiar a unei situaţii (doamna în boschet; absenţa cruciatului; seducerea păstoriţei; prînzul la iarbă verde; cearta între tineri). Multe din aceste tipuri sînt atestate chiar din epoca arhaică, însă ele au cunoscut o dezvoltare deosebită în genul romanesc, începînd cu mijlocul secolului al XII-lea. Într-adevăr, imaginea nucleară tinde să prolifereze, în propoziţiuni narative, mai rar în descrieri, dealtfel alese dintr-un stoc foarte limitat.

4. În schimb, există tipuri, prea puţin figurative, al căror nucleu este esenţial, sau exclusiv, lexico-semantic. De exemplu, acele construcţii arhaice care, în secolul al XII-lea, se întîlnesc numai în discursul epic (sau în parodia acestuia): genitive plurale în *our* cu conotaţie eroică *(Francour, ancïenour* nu apar decît în anumite sintagme: *gent paienour*); superla

---

[1] Colby, 1965.

tive ca *altisme*, *saintisme*; construcții demonstrative ca *son guant le destre* („mănușa lui care este cea dreaptă" în loc de „mănușa lui dreaptă"). Tot astfel, turnura prezentativă, care, în refrenele publicate de Van den Boogaard, face ca enunțul să înceapă cu adjectivele *beau*, în general în apostrofă, sau *bon*, calificativ al subiectului sau al obiectului, cu adverbul *bien*, care, cel mai adesea, modifică verbe ca *devoir*, *pouvoir* sau *savoir*; sau cu *Dieu* (o sută trei refrene), care este folosit de nouăzeci și trei de ori în apostrofă și de șaizeci de ori în *Dieus doinst* („să dea Dumnezeu"): putem adăuga la această serie șaisprezece refrene ce încep cu *en nom Dieu* („în numele lui Dumnezeu"); aproape toate aceste expresii au o valoare exclamativă, mai mult sau mai puțin imperativă [1].

În aceste patru specii de tipuri, variabilele articulate pe nucleul fix se constituie fie la nivelul semic, fie la nivelul lexical propriu-zis; cu alte cuvinte, se poate prevedea că variabila va fi un fragment de enunț care comportă cutare sau cutare sem sau, mai precis, cutare sau cutare cuvînt, luat dintr-o listă predeterminată. Astfel, tipul „cavalerului pretendent" și al „doamnei cerută de soție", în general asociate, au ca nucleu un foarte mic număr de calificative clișee și cîteva expresii verbale: în cîntecul de truver, realizarea este în general redusă la un simplu apelativ încărcat de conotații *(dame)*, sau la un foarte mic fragment de descriere *(bele, cortoise, debonere, cler vis*, și altele pentru doamnă; *preu, joyant, servir, proier*, pentru cavaler). Într-un context narativ, titlul se amplifică în mai multe moduri, două dintre ele fiind foarte probabile: descrierea chipului (extinsă adesea la statură și la formele corpului) și descrierea veșmîntului. În afară de aceste amplificări privilegiate, tipul poate prolifera în dezvoltări mai puțin sau deloc previzibile, ba chiar se poate încărca cu trăsături concrete ce creează o iluzie de individualitate: de exemplu, tînăra Enide, la începutul lui *Erec* de Chrétien de Troyes.

În practica studiilor medievale, s-a întîmplat adesea că un tip oarecare (mai ales dintre acelea aparținînd primelor trei categorii) a fost luat mai ales sub aspectul lui figurativ

---

[1] Boogaard, 1969, nr. 215 la 294, 488 la 591, 663 la 678.

şi urmărit ca atare într-un anumit corpus, sub numele de motiv sau de temă. Unele din aceste tipuri, dacă intră într-un discurs narativ, se confundă de fapt cu „funcţiile", în sensul dat acestui cuvînt de către Propp şi posteritatea lui: de exemplu, solul care îndeamnă la aventură, ţăranul păcălit şi alţii. La cele precedente, s-ar putea adăuga o a cincea categorie, ce-i drept mult mai greu de delimitat concret în texte şi care, la rîndu-i, este cel mai adesea desemnată cu termenul „temă". Înţeleg prin aceasta tipurile care nu au decît o existenţă figurativă, cum ar fi moartea eroului prin trădare, care probabil că perpetuează în epopee amintirea unei străvechi scheme folclorice; dragostea care implică piedici, tip a cărui origine nu interesează decît prea puţin, dar care determină profund expresia marelui cîntec curtenesc; tot aşa, „dorul care constrînge", studiat de curînd de J. Frappier [1]. S-ar putea vorbi de tipuri axiologice. Anumite texte nenarative, posterioare mijlocului veacului al XII-lea, ilustrează limpede acest aspect. Aşa, de pildă, „cîntecele de cruciadă" („les chansons de croisade"), care, dealtfel, trebuie împărţite în două grupe. Unele constituie o subclasă a cîntecului de dragoste şi au textura caracteristică acestuia, cu singura deosebire că tipul obstacolului se actualizează aici sub forma plecării sau a absenţei cruciatului. Această formă a putut implica sau permite o aluzie la o situaţie reală, care nu apare ca atare la nivelul textual. Celelalte cîntece de cruciadă comportă o textură destul de omogenă, alcătuită dintr-un mic număr de tipuri figurative cu o puternică conotaţie religioasă, pe care sînt brodate uneori aluzii explicite (percepute de noi datorită numelor proprii) la vreun eveniment din actualitate. Aceste tipuri, a căror combinaţie dă trama cîntecului, ţin de următoarea semantică: durerea creştinilor, ţinutul pustiit, ţinutul unde a pătimit Cristos, răzbunaţi-l pe Cel Răstignit, turnir în infern şi în paradis, Dumnezeu vă cheamă la el, Dumnezeu îi va recunoaşte pe cei ce sînt de partea lui, şi altele de acelaşi ordin. „Aluziile" la actualitate, foarte vagi, sînt legate prin sintaxă de enunţurile tipice: de pildă, într-un

[1] Frappier, 1969*a*.

cîntec socotit în general ca fiind contemporan cu cea de-a II-a cruciadă (1146), începutul strofei a II-a:

Pris est Rohais, bien le savez
Dunt chrestien sunt esmaiez.

(„Edessa a căzut, o ştiţi; creştinii sînt tulburaţi") şi refrenul:

Ki ore irat od Loovis
Ja mar d'enfern avrat pouur,
Char s'alme en iert en pareïs[1].

(„Care acum îl va însoţi pe regele Louis, să nu-i fie, aşadar, frică de infern, căci sufletul lui va dobîndi raiul.") Un sondaj operat pe cele douăzeci şi nouă de cîntece de cruciadă din culegerea lui Bédier şi Aubry a dat la iveală existenţa a paisprezece motive referitoare la dragoste şi douăzeci la război. Douăsprezece din aceste treizeci şi patru de motive apar de paisprezece pînă la douăzeci de ori; cincisprezece, de la cinci pînă la treisprezece ori. Nici un cîntec nu comportă mai mult de optsprezece motive; media este de douăsprezece. Prin urmare, sistemul este foarte restrîns, deşi realizarea lui lexicală şi sintactică este relativ variată.

Cele mai multe din aceste tipuri ar putea fi calificate drept *tipuri-cadru*. Într-adevăr, amplificarea de care se bucură în text constă nu atît într-o expansiune digresivă cît într-o specificare: întrucît tipul nu posedă o marcă verbală cu adevărat stabilă, el nu există decît ca formă a conţinutului, abstractă şi de un destul de înalt nivel de generalitate. Realizarea lui este, aşadar, o trecere de la abstracţiune la concret, de la general la particular, în timp ce realizarea celorlalte tipuri ţine mai curînd de dezvoltare şi de creştere. Aşa-numita „quête" (căutarea unui obiect ascuns sau a unui personaj dispărut,) cadru romanesc bun la orice, mai ales în secolul al XIII-lea, constituie un exemplu limită; sau, din secolul al XII-lea pînă în al XIV-lea, „pelerinajul", care slujeşte drept suport enunţului în celebrul cîntec al lui Jaufré

[1] Gennrich, 1953, pp. 1–4.

Rudel, *Lanquan li jorn*, şi care, la Guillaume de Digulevill sau la Philippe de Mézières, susţine, conţine şi determină mari ansambluri alegorice. Într-un alt grad de abstracţiune, tipul „visului" funcţionează fie sub o formă condensată, ca ornament (chiar de la cele mai vechi cîntece de gesta); fie, sub o formă mai extinsă, ca schemă pentru totalitatea unui enunţ: de exemplu, *Roman de la Rose* şi multe alte lucrări dinainte şi de după el. Sub aceste două forme, visul aminteşte tradiţia latină încă din antichitate şi cunoaşte o nouă înflorire în perioada carolingiană [1]. Tipul viziunii, rareori întîlnit în limba vulgară, abia se distinge de vis. Am mai cita şi tipurile *contemptus mundi, laudatio temporis acti*, venite din tradiţia mănăstirească, tipul Semnelor Judecăţii de apoi, al celor Şapte (sau Nouă sau Cincisprezece) bucurii ale Fecioarei, cadrul multor poeme de factură religioasă; regretul după timpul pierdut; greşeala socotită ca o datorie neplătită...

Anumite tipuri-cadru nu cuprind niciodată tot textul şi funcţionează ca scheme de compoziţie doar în raport cu fragmente mai mult sau mai puţin scurte de enunţ; cum ar fi, în cîntecul de gesta, rugăciunea eroului sau plîngerea morţii unui cavaler, ambele constituite dintr-un număr redus de motive centrale cărora li se pot adăuga motive accesorii, toate marcate de folosirea unor termeni cheie [2].

Mai multe tipuri, comportînd în general un aparat lexico-sintactic specializat, servesc drept tipuri-cadru de introducere şi se întîlnesc în texte de factură foarte variată. Astfel, „eu cînt (sau: povestesc, vorbesc, scriu) deoarece iubesc... (sau: deoarece Amor îmi porunceşte să cînt; ca să-mi dovedesc dragostea pentru...)", tip frecvent în cîntecul de truver, dar care serveşte foarte bine şi de prezentator unui roman ca *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, sau chiar unei lucrări de proză didactică, aşa cum este *Le Bestiaire*, de Richard de Fournival.

Textul se încheagă în jurul elementelor sale tipice, sau se desfăşoară pornind de la acestea. Particularul, cînd apare în text, funcţionează ca un mijloc de amplificare a ceea ce

---

[1] Newman, 1962.
[2] Labande, 1955; Zumthor, 1963 *c*.

este tipic, a generalului [1]. Textul tinde astfel să se închidă asupra tipurilor, care determină adevărul lui propriu. Ca ansamblu de trăsături ordonate ierarhic, tipul constituie o configuraţie uşor de recunoscut. Ca semne, tipurile îndeplinesc în mod strălucit două funcţii: ele fundamentează participarea autorului şi a ascultătorilor acestuia într-un text, oferit, imediat, ca ceva comun; pe de altă parte, ele dau naştere, prin combinarea lor, tramei textului sau, mai curînd, solidităţii acestuia, pe care se desfăşoară, în contrapunct, orice altă voce.

Foarte adesea (tot în genuri ca marele cîntec curtenesc), începutul textului este partea cea mai bine marcată de folosirea tipurilor puternic formalizate: totul se petrece de parcă exordiul ar funcţiona ca un nucleu generator de la care provine urmarea enunţului, ţesătură de fire tipice legate de acest nucleu. Simpla lectură a incipiturilor publicate odinioară de Langfors, sau cele de pe lista lui Raynaud-Spanke, dă o impresie prea puţin exagerată despre acest fenomen.

În sistemul semiologic al poeziei medievale, tipul constituie o paradigmă. Pe el se sprijină, pe de o parte, unitatea discursului, pe de alta, ceea ce S. Levin numeşte „memorabilitatea" [2]. lui. De ordin predominant lingvistic sau predominant figurativ, tipurile pot fi considerate forme ce tind către cea mai mare concentrare posibilă a sensului; puterea lor de sugestie şi de aluzie este virtual nelimitată: în formulele asaltului cu lancea, folosite de cîntăreţii de gesta, se concentrează toată bogăţia semnificativă presupusă, în stare naturală, pentru mii de cavaleri, de sute de lupte reale; acest lucru se petrece chiar dacă, aşa cum s-ar fi putut întîmpla, aceste formule ar reflecta o tehnică militară învechită în secolul al XII-lea. Într-adevăr, tipul, oricare ar fi natura şi dimensiunea lui, are mai curînd o valoare aluzivă decît descriptivă; el operează ca un referenţial care trimite, dincolo de frontierele textului, la un ansamblu distinct (tradiţia), virtual în întregime prezent, datorită acestui fapt, în text: cam aşa cum, într-o frază, un pronume trimite (în principiu, fără ambi-

[1] Freeman-Regalado, 1970, p. 199.
[2] Levin, 1964, pp. 10, 17, 19—28.

guitate) la un element nominal situat în afara ei. De aceea, nu numai că tipul este adesea redus, în enunţul poetic, doar la unul din constituenţii lui, dar, anumite tipuri sînt de obicei condensate într-un lexem unic: *losengier* sau *vilain* în marele cîntec curtenesc.

Tipurile realizate apar, aşadar, fie la nivel de micro-contexte funcţionînd în sînul macro-contextului, fie ca un determinism ce reglementează alegerea şi organizarea unui anumit număr de microcontexte. Rare sînt operele poetice medievale în care aceste două genuri de efect să nu se combine.

Realizarea tipului implică o transformare pe care am desemnat-o fie ca amplificare, fie ca specificare. Aceasta este trăsătura fundamentală a tipului, dinamismul care îl defineşte. Dar, pe un plan secundar, trecînd de la text la text, tipul poate suferi alte două feluri de transformări: una îl afectează provizoriu, alta, în mod durabil. Prima, legată uneori de ironie, constă în adăugarea unui indice negativ la expunerea tipică, chiar dacă conţinutul este recuperat cu ajutorul unei duble negaţii. Astfel, tipul primăvăratic, în marele cîntec curtenesc, comportă elementele: primăvară-cîntec (bucurie) — dragoste; primul are drept constituenţi termeni ce înseamnă anotimp, pasăre, verdeaţă, floare, fiecare din acestea putînd avea mai multe realizări. Dar acest tip apare în mod excepţional sub o formă fie în întregime negative (iarnă, absenţa păsărilor, absenţa florilor; absenţa cîntecului, absenţa bucuriei), fie seminegativă şi antitetică (iarnă; absenţa păsărilor, totuşi există cîntec, bucurie, dragoste). În ultimul caz, a doua parte a enunţului este puternic pusă în valoare.

Transformările durabile ale tipului, alterările, apar mai ales la o examinare diacronică; cu toate acestea, o secţiune sincronică, operată la o anumită epocă (de pildă, mijlocul secolului al XIII-lea, moment critic, sau sfîrşitul celui de-al XIV-lea), în mai multe texte care folosesc aceeaşi topică, ar da la iveală opoziţii semnificative. Se întîmplă adesea să observăm, în sînul aceluiaşi gen sau subgen, alunecări asemănătoare acelora descrise de Panovsky în artele reprezentative: tipul se menţine ca temă, însă formele tradiţionale ale reazării lui sînt reinterpretate, la început fără modificări,

în funcţie de unele necesităţi culturale noi. Uneori este nevoie de timp îndelungat mai înainte ca învelişul lexical să fie atins şi schimbat; totuşi, reinterpretarea elementului figurativ poate determina schimbări în funcţionarea tipului, care, din acel moment, intră în diferite serii asociative. Dorinţa de reinterpretare este deosebit de limpede cînd recurge la alegorie. Tipul partidei de şah, bine reprezentat în epopee şi în roman [1], oferă, în secolul al XIV-lea, cadrul mai multor opere alegorice, în care elementele descriptive ale tipului nu mai au decît o funcţie de termen de comparaţie în general.

Fie că tipul este actualizat sub o formă extinsă (uneori amplificată descriptiv), fie că este o formă condensată (aluzivă), el este prin definiţie recurent, dar funcţionează într-un context nerecurent sau chiar (categoria 5) se realizează cu ajutorul acestuia. Prin urmare, într-o oarecare măsură, tipul este asimilabil „clişeului", în sensul dat de Riffaterre [2]. Astfel el comportă, în afară de o funcţie expresivă, o funcţie mimetică, relativă la un dat social, indiferent în sine la nivelul textului, dar a cărui imagine este perpetuată de acesta, tot mai abstractă şi mai schematizată. Cu toate acestea, o deosebire considerabilă opune tipul medieval clişeului modern. Tipul este un factor pozitiv al sistemului poetic medieval, care, fără el, este de neconceput: e un constituent imediat al acestui sistem. Clişeul literar modern este un fel de impuritate, urma unui sistem anterior, abolit.

În sintaxa operei, tipurile, aceste semne, sînt discontinui. Legate uneori între ele prin relaţii subtile, ele se succed, iar elementele lor lexicale joacă rolul de conotatori. Acelaşi tip poate fi actualizat în contexte de factură deosebită fără să-şi piardă ceva din valoare. Astfel, tipul dragostei — obstacol, element tradiţional în cîntecul curtenesc, se întîlneşte tot atît de bine în poezia cu denotaţie religioasă unde introduce un fel de solicitare metonimică ce decurge din distribuţia lui obişnuită. Tipul, într-adevăr, trimite simultan la referinţa sa tradiţională (sistematică) şi la sensul contextual (sintagmatic). Oamenilor din evul mediu, începînd mai ales din

---

[1] Jonin, 1970.
[2] Riffaterre, 1964.

secolul al XIII-lea, le-a plăcut să se joace cu contrastele pe care le permite proiectarea unuia asupra celuilalt. Această stare de lucruri comportă o consecinţă ce ţine de natura poeziei medievale şi poate fi scoasă în evidenţă artificial, datorită unor transformări foarte simple: reducerea în proză a unui text versificat sau alterarea ordinei secvenţei elementelor într-un text în proză, nu are efectul radical distrugător pe care l-ar avea o asemenea operaţie practicată pe o operă modernă. Ea lasă să supravieţuiască, în textul medieval răvăşit în acest fel, elemente poetice care sînt, mai departe, percepute ca atare: dovadă pot fi acele povestiri („récits") din secolul al XIII-lea sau al XIV-lea, de exemplu *La Châtelaine de Vergi*, care integrează naraţiunii cunoscutele *disjecta membra* din cîntecul de truver, ca să creeze un al doilea plan de semnificaţie poetică [1]. Legătura cîntecului s-a desfăcut, dar materia lui semnificantă nu s-a alterat atît de mult încît să fie de nerecunoscut; nu a ajuns într-o stare informă din care să o fi scos, asumîndu-şi-o, un poet anterior. Printr-o figură care ar ţine mai curînd de metonimie decît de metaforă, s-ar putea spune că toate tipurile, laolaltă, constituie virtual un limbaj, existînd în mod obiectiv în sînul limbii naturale: în ea, dar fără să se confunde cu ea. Fiecare poem se desfăşoară pe planul acestui limbaj, comun tuturor poemelor.

Factorul ritmic

Regulile ritmice au jucat un rol capital în mutaţia poetică din care se trage tradiţia medievală: au servit drept scheme şi drept catalizator. Versul a fost locul mutaţiei. Studierea celor mai vechi poeme în limba franceză şi occitană relevă o combinare, indisociabilă în textură, a faptelor de ritm, de rimă, de sintaxă şi de vocabular, care se adună pentru a da naştere unei situaţii unde improbabilitatea alegerilor lingvistice este redusă cît se poate de mult [2]. Nu avem de-a face cu decupajul unui discurs potrivit unui model ritmic sau metric,

---

[1] Zumthor, 1968*a*.
[2] Zumthor, 1965.

ci cu constituirea unei forme noi, discurs şi, totodată, ritm. Versul potrivit căruia, oricare ar fi „regulile" lui proprii, este cîntat sau citit poemul medieval, introduce în lanţul discursului suspensii, intervale ce pot fi comparate cu spaţiile albe ale poemului tipografic şi, încă şi mai bine, cu golurile care intervin într-o comunicare şi o împiedică să fie perfect descriptabilă şi traductibilă.

Toate formele poetice în limba vulgară, chiar şi cele narative sau didactice, pînă la începutul secolului al XIII-lea, sînt, fără excepţie, în versuri. Versul este una din modalităţile lor de structurare. Este un factor de încodare poetică. În poezie, el este un fel de memorie a poeziei, în tripla accepţie ce poate fi dată termenului memorie: menţinerea unui contact cu sine, apărarea unui lucru dobîndit şi definirea unei identităţi. În acest sens, el este legătura cea mai explicită şi cea mai manifestă a tradiţiei. Pînă în secolul al XIII-lea, pentru toţi participanţii la poezia în limba vulgară, autori, cîntăreţi, ascultători, şi mai tîrziu pentru cei mai mulţi dintre ei, versul înlocuieşte, el singur, acei nenumăraţi indici care, în epoca modernă, condiţionează din punct de vedere semiologic textul şi orientează descifrarea lui. Cu siguranţă, forma diferenţială a versului, numărul de silabe sau de accente, nu are o semnificaţie în sine. Dar, împreună cu ceilalţi factori textuali, ea furnizează o anumită informaţie, pune în evidenţă o predispoziţie generală, fie în virtutea a ceea ce C. Segre numeşte „vaga sa funcţie iconică" [1], fie în virtutea unui fel de statut instituţional; astfel, versurile mai lungi de opt silabe sînt aproape totdeauna narative ... Voi reveni asupra acestui aspect categorial al versificaţiei, de altfel destul de neprecis, unde apare însă ca o probabilitate o reducere a aleatoriului.

Pînă în prima treime a secolului al XII-lea, toate formele poetice leagă versurile în unităţi ritmice care le cuprind şi în sînul cărora îşi îndeplinesc funcţia: clauzele în străvechea *Eulalie*, strofe, „laisses" sau cuplate, marcate de asonanţă sau de rimă, ce se generalizează încă din cele mai vechi texte romanice. La nivelul acestor unităţi intervine melodia,

---

[1] Segre, 1969*a*, pp. 74–75.

prin care ceea ce numim versificaţie este, în esenţă, stilizare a vocii. Se poate presupune, în mod justificat, că în sînul melodiei şi datorită ei ascultătorul percepea indicele transmis de vers. Sub acest aspect, textul este un organism înzestrat cu un fel de conştiinţă proprie. Semnele lingvistice, valorificate la nivelul versului, găsesc în unitatea melodică a „laisse"-ei sau a strofei o confirmare definitivă. Acest efect muzical constituie trăsătura pertinentă a versificaţiei arhaice, în ciuda diversităţii formulelor ce par să fi fost, succesiv sau simultan, încercate.

Dincolo de strofă se constituie unităţi globale de versificaţie relativ stabile, de exemplu cîntecul, rondelul, „le virelai" şi altele: unităţi care, în secolul al XIII-lea, apoi în al XIV-lea, tind să se închidă asupra lor însele pînă ce, în secolul al XV-lea, vor da naştere aşa-ziselor forme fixe. Această unitate globală comportă, ca atare, o anumită indicaţie semantică.

Cu toate acestea, în sistemul primitiv, se produsese, de timpuriu, o transformare considerabilă; primele mărturii, originare din vestul Franţei, sînt cu foarte puţin posterioare anului 1120: crearea unui hexasilab cu rime plate, fără întrerupere strofică, înlocuit curînd de octosilab[1]. Legate, mai întîi semantic, două cîte două, aceste versuri ce nu mai aveau să fie cîntate ci citite nu întîrzie să se scuture de o servitute a cărei legitimitate nu mai este simţită. Succesul acestei formule trebuie să fi fost foarte mare. Vreo douăsprezece texte, de factură diferită, au recurs la ea înainte de 1160. O întîlnim indisolubil legată de emergenţa şi transmiterea unor subtradiţii datorate poate „Renaşterii din secolul al XII-lea".

Inventarea octosilabului cu rime plate nu modifică deocamdată, radical, situaţia iniţială; formele tradiţionale se păstrează chiar în schema versului. Totuşi, linia melodică a dispărut; treptat, ritmul fonic şi sintactic se disociază. Rămîn doar mărcile computului silabic şi ale rimei. Către anul 1200, în anturajul unor nobili ca Baudoin de Flandre sau Philippe de Namur, al unor mari doamne ca Yolande de

---

[1] Jodogne, 1964*a*, pp. 60–61.

Saint-Pol şi Laurette d'Alsace, aceste mărci încep să fie simţite ca o constrîngere. Li se reproşează că ţin adevărul în captivitate. Declaraţiile pe tema: „Tot ce cîntă jonglerii aceştia este minciună; nimic din ceea ce se spune în versuri nu poate fi adevărat" [1] se înmulţesc în cîţiva ani. Baudoin VIII îl iubeşte atît de mult pe Charlemagne încît, sătul de cîntăreţii de geste, cere să i se traducă în proză cronica falsului Turpin ... ce rezumă dealtfel nişte cîntece de gesta. Prin urmare, „adevărul" este un criteriu formal, nu de conţinut. Ce altceva poate să însemne aceasta decît că este simţită autonomia unei poezii a cărei tradiţie proprie constă într-o anumită schemă care-i garantează existenţa, mai curînd decît într-o realitate exterioară. Faptul acesta este nou. Pînă atunci, puţinele texte în proză aşternute pe pergament aveau o funcţie comunicativă practică, extraliterară. Am văzut acest lucru în legătură cu traducerile: în afară de acestea nu se întîlnesc, înainte de 1190—1200, decît cîteva documente juridice a căror analiză formală ar merita, desigur, să fie făcută, dar ea nu i-ar reveni, în nici un caz, Poeticii. Din acel moment, fraza se află investită, în mod explicit, cu o altă funcţie: ea subliniază, prin opoziţie cu versul, aspectul de mărturie al cuvîntului; proza elimină efectul de refracţie depersonalizant dintre autor şi ascultător, vălul de ficţiune. Primele lucruri scrise sau dictate în proză sînt cronici, sau *Memoriile* lui Villehardouin şi Robert de Clari: faptul este semnificativ [2]. Vom vedea că, foarte curînd, romanul nu va lăsa să-i scape această ocazie, ci, dimpotrivă, o va folosi. Forma proprie şi aparent naturală a limbii vulgare pare suficientă ca să asigure demnitatea şi prestigiul mesajului. Dar, în realitate, această proză nou-născută n-a prea făcut altceva decît să rupă o anumită schemă ritmică; ea vehiculează mai departe, în mişcarea ei tot mai largă, un mare număr din elementele tipice a căror strînsă coerenţă era menţinută de vers. Proza îşi va reconstitui, anarhic şi oarecum clandestin, propriile ei ritmuri: fragmente abia distincte de versuri albe, procedee împrumutate de la latinul *cursus* (clauzule),

[1] Woledge-Clive, 1964, pp. 25—31; Jauss, 1964, pp. 141—142.
[2] Rychner, 1964.

şi chiar şi alte modele pe care le va scoate din posibilităţile oferite de sintaxă. Rămîne, măcar în aparenţă, o mare libertate. Numai că în această privinţă sîntem prost informaţi: studiile serioase despre natura prozei literare a secolelor XIII şi XIV lipsesc aproape cu desăvîrşire. Remarcabilele lucrări ale lui J. Rychner par totuşi să sugereze că a luat naştere o artă pe cît de complexă pe atît de conştientă, dar care nu era fundamental deosebită de cea a versurilor. Un studiu recent al lui E. Vance despre *Aucassin et Nicolette*, text în care proza alternează cu versurile, arată limpede că autorul operează nu numai cu această dublă claviatură ritmică, ci şi cu două forme de discurs a căror opoziţie este semnificantă ca atare: dispersiunea şi distribuţia deosebită a vocabularului, după cum este vorba de părţile în versuri sau de cele în proză; predominanţa verbului în versuri, cea a substantivului în proză [1].

Judecînd faptele în ansamblu, această proză literară apare mai curînd ca rezultat provizoriu al unei disoluţii a versului decît ca emanaţie directă a uzajului lingvistic practic [2]. Totuşi, una din legăturile poeziei tradiţionale se desfăcuse. Operaţiile de deversificare practicate uneori, dizolvarea în proză a unui text preexistent în versuri, arată că oamenii aveau conştiinţa acestui fapt: cel mai vechi exemplu, izolat, se situează la mijlocul secolului al XII-lea [3]; în secolul al XV-lea, deversificarea va fi un procedeu curent. Se întîlneşte şi situaţia inversă: pe la 1250, Richard de Fournival recompune în versuri un *Bestiaire d'amour*, publicat mai întîi în proză.

În realitate, folosirea versului în toate genurile nu s-a redus nicidecum. În secolul al XIII-lea şi al XIV-lea, proza rămîne relativ marginală. În al XIV-lea şi al XV-lea, amestecul de proză cu versuri este des întîlnit: de la *Le Voir dit*, de Machaut, pînă la *Doctrinal des princesses et nobles dames*, de Jean Marot. Prima difuzare a prozei a coincis cu o diversificare şi o rafinare a modelelor versificate: multiplicarea

---

[1] Rychner, 1970*a* şi *b*; Vance, 1970*b*, pp. 38–51; cf. Monsonégo, 1966.
[2] Cf. Rey, 1962, p. 313.
[3] Woledge-Clive, 1964, p. 79.

combinațiilor ritmice și strofice, complicarea rimelor, jocurile de sunete și de sensuri, adaptate adesea după practica școlară latină. În genurile necîntate, perfecționarea efectelor sonore pare să fie un fel de compensație pentru pierderea melodiei; rima devine bogată, destul de frecvent polisilabică; *annominatio* și *figura etymologica*, omonimiile și polimorfia gramaticală, echivocurile [1], o complică la unii autori atît de mult, încît aceste procedee tind să se substituie tuturor celorlalte mărci: se întîmplă, dealtfel rar, ca trama tipică a discursului să se destrame, să nu mai fie perceptibilă; încordarea pare că se reduce doar la regulile versului în care se topește factorul tradițional și care sînt, fără îndoială, suficiente pentru a manifesta faptul poetic. Acest fenomen, nou pe vremea aceea în limba franceză, fusese întîlnit în occitană la cei dintîi trubaduri, de exemplu la Marcabru [2].

La aceeași epocă, formele cîntate devin terenul privilegiat pentru experimentări prețioase,pentru un manierism aparent al formei, care traduce mai curînd restrîngerea proiectului poetic la o voință din ce în ce mai abstractă, la o formalizare din ce în ce mai exigentă [3]. Rafinamentele artei marilor „rhétoriqueurs" ne sînt cunoscute: rime încălecate, încrucișate, frînte, încoronate, înlănțuite, înfrățite, magistrale, retrograde, șerpuitoare... Este restaurată și adaptată rețeta acelor *carmina figurata* din timpul lui Charles le Chauve: Meschinot a reușit să facă un poem ce putea fi citit în treizeci și două de feluri deosebite [4]. Această evoluție a versului, care înseamnă de fapt descoperirea proprietăților profunde, va avea mai multe consecințe: ea va îngădui constituirea unor forme poetice noi chiar în sînul tradiției și prin redistribuirea elementelor ei; apoi, cu timpul, va disocia însăși ideea de muzică și de poezie: în ultimii ani ai secolului al XIV-lea, Eustache Deschamps va distinge „muzica naturală", cea a limbajului, de „muzica artificială", cea a sunetelor melodice [5]. Totuși, în secolul al XV-lea, arta versificației se

---

[1] Lakits, 1966, p. 97.
[2] Exemplu: Hamlin etc., 1967, pp. 67–69.
[3] Le Gentil, 1964, pp. 395–397.
[4] Guiraud, 1969, pp. 249–250.
[5] Dragonetti, 1961*b*, pp. 60–62.

va numi „a doua retorică" (rhétorique seconde), opusă celeilalte, „prima" („la première"): expresia pare să sublinieze conştiinţa unei specificităţi a poeziei în sînul artei literare, deocamdată foarte confuză.

„Un cînt nou"

Conceptul de tradiţie ne duce la opoziţia ce se operează, cel puţin pînă în secolul al XIII-lea, între poezia în limba vulgară şi poezia în limba latină. În latină, tradiţia poetică păstrează în esenţă caracterul de „umanism", cult al vreunei moşteniri din care lumea se hrăneşte avînd conştiinţa, în mod justificat sau nu, că de aici îşi trage rădăcinile. Umanismului i se opune pionierul: pionierii sînt cei care, în primele veacuri ale monarhiilor feudale, au creat, practic din nimic, tradiţiile unei poezii romanice. Însă acestea, chiar cînd, de la o anumită vreme, s-au confirmat, integrează, în formele care le definesc, întocmai ca o urmă a ceea ce le-a dat naştere, o importantă mutaţie culturală: conştiinţa modernităţii lor. În această privinţă, mărturiile sînt numeroase, mai ales în secolul al XII-lea. În acel moment, îşi schimbă sensul o veche opoziţie amintind modul de a gîndi al evului mediu timpuriu: opoziţia dintre cei Vechi şi cei Moderni. Pînă atunci fusese vorba de o linie de demarcaţie, în sînul tradiţiei latine culte, care distingea gusturi, atitudini diferite faţă de *auctores* şi definea, în mare, două stiluri. La Marie de France sau Chrétien de Troyes apar sloganuri „moderniste", împrumutate din latină (Mary, I, 102—103), dar al căror sens contextual, prin simplul fapt că se referă la limba vulgară, implică o exaltare a acesteia.

De fapt, tradiţia latină este indiscutablă pentru un spirit medieval; ea scapă în aşa măsură orizontului cronologic, încît intră printre faptele naturale şi ţine de ordinul lucrurilor. În schimb, tradiţiile de limbă vulgară, chiar atunci cînd sînt consacrate de un uzaj îndelungat, sînt de ordinul obiceiului, grefat pe o practică pe care acesta o face posibilă, dar modelîndu-se (în măsură mai mică sau mai mare, în funcţie de gradul lui de plasticitate) după exigenţele acesteia.

Iată de ce termeni ca *lingua rustica*, *lingua romana*, frecvenţi în documentele latine încă din secolul al XI-lea [1], denotează mai curînd opoziţii stilistice decît lingvistice: opoziţii pe care Renaşterea carolingiană le-a făcut funcţionale. S-a răspîndit, de bună seamă, ideea că se putea dispune de un dublu material expresiv, după cum era adoptat uzajul arhaic („latin") sau cel curent şi familiar („romanic"), fiecare din ele avînd valori proprii. A apărut, desigur, o necesitate de un nou ordin, mental şi estetic: o nevoie de a comunica cu un public de ascultători neinstruiţi, sensibili la ritmuri, la imagini, dar neiniţiaţi în tehnicile compoziţiei. Încă dinainte de 1100, însuşi faptul de a compune şi a cînta altfel decît în latină, trebuie să fi fost simţit ca nou; se constituie un tip care, timp de secole, va funcţiona mai ales ca motiv introductiv; cel mai vechi exemplu explicit se întîlneşte într-o colindă limuzină de la sfîrşitul secolului al XI-lea (în *Sponsus*, ed. Thomas, p. 196):

Mei amic e mei fiel
Aprendet u sö noel

(„prieteni şi credincioşi mie, învăţaţi un cîntec nou"). Ideea pe care o cuprinde ar putea conota motivul iniţial al unor cîntece mai vechi despre sfinţi, ca limuzinul *Boeci* şi normandul *Alexis*. Global, apariţia formelor poetice romanice a fost, fără nici o îndoială, socotită, în mediile cultivate, ca un rod al tendinţelor „moderne"; în mediile „necultivate", ca o cucerire, ca o reuşită, producerea a ceva *nemaiauzit*. Totul se petrece ca şi cum această conştiinţă iniţială, mai mult sau mai puţin obscură, s-ar fi legat chiar de tradiţiile ce se instaurau. În *Les Leys d'amors* din secolul al XVI-lea, cîntecul curtenesc va fi definit tot ca un „cîntec nou în limbaj nobil, compus temeinic" (*„u chant noel e roman fi, be compassat"* [2]). Recunoaştem aici o anumită tendinţă a mentalităţii vremii. Primul act al poetului pare să fie alegerea unui model de reprodus; ultimul lucru pe care şi l-ar îngădui cineva ar fi

[1] Avalle, 1965*b* şi 1966.
[2] Hamelin etc., 1967, p. 95.

să se laude cu o inovaţie; tipul „noului cîntec" funcţionează în interiorul normei. El trimite la acel element de joc pe care-l comportă exercitarea unei arte tradiţionale, încredinţată că asimilează toate variaţiile cărora le dă naştere [1].

Aceste variaţii se reduc adesea la diferenţe, regionale sau de şcoală, în folosirea şi interpretarea datului tradiţional. Ca atare, ele pot fi repere resorbite sau, dimpotrivă, prin difuzare şi cumul, pot sfîrşi, cu timpul, prin a învinge tradiţia comună [2]. Cele două procese sînt atestate în toate părţile corpusului. Cel dintîi prezintă analogii cu ceea ce am numi o modă, cu singura deosebire că rămîne aproape neproductiv pe plan sincronic, şi constituie un fel de scurtă vibraţie a modelului tradiţional. Cunoscutul *trobar clus*, de pildă, stil ermetic ce se sprijină pe un joc complex de figuri de sens, apare la trubadurul Guiraut de Bornelh ca să dispară, după ce va fi stîrnit polemici aspre, treizeci sau patruzeci de ani mai tîrziu, fără să lase vreo urmă. *Trobar ric*, centrat pe figurile de cuvinte şi de sunete şi care la unii autori se opune celui dintîi, este o modă şi mai trecătoare. Ambele vor fi constituit, pentru cîtăva vreme, o simplă alternativă în sînul unei tradiţii care-şi va regăsi omogenitatea la truverii de limbă franceză. *Trobar clus* ca şi *trobar ric* vor fi fost pur rafinament, pornind de la un dat preexistent la care nu se adaugă nimic, noutate ce se produce în interiorul sistemului nefăcînd decît să-l reducă la intenţia lui fundamentală [3]. Este vorba de o mişcare colectivă de variaţie, ce implică o posibilitate de alegere pentru autori fără să transforme modelul.

Ne întoarcem la problema diversităţii ritmurilor istorice. Tradiţia medievală aparţine ritmurilor celor mai lente; singularitatea, unui ritm mult mai rapid. Aceste ritmuri se întîlnesc, însă ritmul cel scurt se frînge sau coincide, la sfîrşitul perioadei, cu celelalt şi, întinzîndu-se, nu se mai distinge de acesta, dar îl schimbă într-o anumită măsură. Dealtfel,

---

[1] Fernandez-Pereiro, 1968, pp. 56–83.
[2] Fernandez-Pereiro, 1968, pp. 41–45.
[3] Aston, 1959, p. 146; Fernandez-Pereiro, 1968, pp. 66–68; cf. Roncaglia, 1969.

fiecare subtradiție pare că-și are ritmul ei propriu, ceea ce face ca unele dintre ele (de exemplu, poate, teatrul) să fie mult mai sensibile decît altele la inovație.

Orice tradiție literară, într-un moment oarecare al istoriei, presupune, ce-i drept, o opoziție dialectică cu singularitatea. Formaliștii ruși i-au definit mișcările referindu-se la origine, canonizare și decadență [1]: criterii prea categorice ca să poată fi aplicate în mod eficace tradiției medievale ale cărei modificări au un caracter infinitesimal și continuu [2]. Inovația singulară a fost dintotdeauna absorbită de tradiția existentă, tot așa cum instituțiile politice și sociale, deși evoluează foarte încet, recuperează neobosit, în continuitatea obiceiurilor, orice noutate. Singularitatea a îmbobocit pe tradiție, și uneori a fost punctul de plecare al unor ramuri noi și robuste. Dar niciodată înainte de secolul al XIV-lea sau al XV-lea nu s-a produs vreo ruptură. Unele părți ale sistemului s-au îmbogățit, altele au ieșit din uzajul curent; însă funcționarea lor era neschimbată. Singularitatea produce un efect, foarte limitat, de *feed-back*, în felul în care orice actualizare poate acționa asupra virtulităților [3]. Marile inovații poetice care au fost sau pe care le-a comportat, în secolul al XII-lea, romanul, în al XIII-lea, teatrul, au coexistat mult timp cu forme constituite ca tradiție, unul, două, dacă nu chiar trei veacuri mai devreme. Aceste suprapuneri nu dăunează aproape deloc unității ansamblului.

Putem deosebi mai multe feluri de singularitate. Cînd este mai mult sau mai puțin întîmplătoare, ea depinde de circumstanțele în care a fost constituit textul. Intenționată, comportă motivații ușor de identificat. Adesea ea își anunță (și-și face posibilă) prezența în text cu ajutorul tipului „un nou cîntec": acesta, cu siguranță, nu are întotdeauna un conținut propriu-zis poetic; s-a presupus că uneori comportă doar o conotație relativă la spiritul de competiție ce a domnit printre jongleri, poeți plătiți, măscărici de toată teapa, trăind

[1] Segre, 1969*a*, p. 70; Faye, 1969, p. 57; Jauss, 1969, p. 24.
[2] Jauss, 1970*a*, p. 86.
[3] Heger, 1969, pp. 50 și 54–55.

din mila publică. Dar nu este mai puţin adevărat că apologia noului face parte din sistem, independent de orice realitate. C. Segre opune inovaţiile privitoare la „semne" celor care se referă la „conotaţii" [1]. Acestea din urmă au un caracter aluziv şi nu devin cu totul perceptibile decît atunci cînd pot fi adunate în serii, sincronic sau diacronic. Cele mai multe efecte de singularitate pe care le prezintă poezia medievală sînt de felul acesta. De aceea, noţiuni clasice ca cea de epigon şi cea de creator original, cărora li se opune, au prea puţin sens în poezia medievală. Modificările referitoare la „semnele" ce alcătuiesc limbajul poetic nu sînt doar cele mai rare; ele apar după cîteva lente alunecări culturale şi produc, nu fără şovăieli şi reveniri, fie o schimbare de semnificaţii într-un ansamblu semnificant persistent (de exemplu, marele cîntec curtenesc la mai mulţi poeţi din secolul al XIV-lea), fie fenomenul invers, aşa cum s-a întîmplat la primii romancieri [2].

Evoluţia s-a produs mai ales în felul acesta, şi tot în acest fel tradiţia a sfîrşit prin a se disocia progresiv, în acel ev fără revoluţii literare. Este, dealtfel, rezultatul îndepărtat a nenumărate microdeplasări de elemente în cadrul unei stabilităţi generale şi multă vreme masivă: deplasări care, în momentul producerii, nu au fost decît simptomul provizoriu al convergenţei unor cauze ascunse ce vor rămîne productive şi în afara lui.

Tradiţia medievală este destul de puternică pentru a putea integra propria-i contestare [3]. Densitatea reţelelor asociative permite, într-adevăr, nenumărate jocuri parodice care constituie una din constantele ei: este ceea ce s-a numit Carnavalul. Aceste jocuri se sprijină formal pe ironie, figură datorită căreia funcţia unui text este îndeplinită de un altul [4], în aşa fel încît un conţinut şi o expresie, în principiu nediso-

---

[1] Segre, 1969*a* p. 78.
[2] Jodogne, 1968, p. 12.
[3] Lehmann, 1963.
[4] Lotman-Pjatigorsky, 1969, p. 216; Lotman, 1970, p. 65; Strawson, 1970, p. 25,

ciabile, sînt, în mod contradictoriu, despărţite. Ironia se realizează cînd pe un tip, unde fie elementul formal, fie cel figurativ este înlocuit de oricare altul; cînd pe alte două tipuri, unde se schimbă, total sau parţial, fie figura, fie forma. Cînd tipul întruchipează un personaj, schimbarea se face întotdeauna de la nobil la josnic: „doamnei cerută de soţie" i se substituie o prostituată; cavalerului, un ţăran. Dacă trăsătura figurativă tipică este descriptivă, învelişul ei lexical este înlocuit de un vocabular grotesc: va fi lăudată „fesa" în locul „feţei"; elogiul tipic al virtuţilor iubirii (element formal) care-l caracterizează pe *fin amant*, „îndrăgostitul desăvîrşit" (element figurativ) devine un elogiu al capacităţilor lui sexuale. O încrucişare între seriile *cavaler* = „cumpătare" şi ţăran = „desfrîu" dă un ţăran înţelept sau un cavaler desfrînat. Astfel, ambiguitatea este introdusă în performanţă; însă sistemul este destul de viguros ca să împiedice în general intervenţia vreunei îndoieli în decodare. Singurul efect al contrastului va fi rîsul. Efectele acestea sînt adesea complexe şi uneori subtile, referindu-se întotdeauna atît la forma expresiei cît şi la forma conţinutului. Subversiunea conţinutului, doar a lui, este extrem de rară; iar cea a expresiei, numai a ei, inexistentă.

Există puţine subtradiţii care să nu fi produs astfel de efecte. Chiar şi cîntecul de gesta îşi are parodia în *Audigier*, care-i transpune sistematic, într-un conţinut scatologic, procedeele formale cele mai notorii. Marele cîntec curtenesc a dat naştere, pe la sfîrşitul secolului al XIII-lea, genului parodic numit „la sotte chanson", din care un ilustru exemplu tardiv este balada Grăsălanei Margot, inserată în *Testamentul* lui Villon. „Lais"-urile curteneşti, rugăciunile, poemele liturgice au fost parodiate în toate felurile.

Procedeele ironice se suprapun uneori procedeului numit „contrafacture", care constă în adaptarea unui text nou la forma melodică şi ritmică a unui alt text [1]. Aşa se explică, de pildă, că printre cele vreo cincizeci de „contrafactures" ale celebrei secvenţe latine *Laetabundus* figurează un cîntec de pahar, franţuzesc. Cîntecul 5 din Hue de la Ferté „con-

[1] Gennrich, 1965.

trafacе" cîntecul nr. 2 din Châtelain de Couci. *Textul din Châtelain*, strofa 1, v. 1—5 (ed. Lerond, p. 63):

Je chantaisse volentiers liement
Se je trouvaisse en mon cuer l'ochoison,
Maiz je ne puis dire, se je ne ment,
Ou'aie d'amours nule rienz se mal non;
Pour ce n'en puis fere lie chançon ...

(„Aş cînta de bunăvoie [cu plăcere] dacă aş găsi pricina în inima mea. Dar nu pot spune, cinstit, că dragostea îmi dă altceva decît supărare; drept care nu pot face un cîntec vesel ..."). Textul din Hue (Gennrich, 1953, p. 15)

Je chantaisse volentiers liement
Se je trouvaisse en mon cuer l'ochoison;
Et deisse et l'estre et l'errement
Si je ossaise metre m'entencion,
De la grant cour de France au douz renon...

(„Aş cînta de bunăvoie cu bucurie dacă aş găsi pricina în inima mea şi aş povesti cum stau lucrurile şi care sînt obiceiurile [dacă m-aş încumeta să mă gîndesc la aceasta] la Curtea cea mare a Franţei, de plăcută faimă ...")

Primul vers s-a păstrat în întregime, după cum s-a păstrat, neştirbit, tipul doamnei cerute în căsătorie; însă, de la strofă la strofă, o serie de deplasări, fie formale, fie figurative, fie şi de unele şi de altele, substituie: afirmaţiilor pozitive privitoare la slujirea iubirii, negaţii; slujitorilor iubirii, pe baronii trădători; elogiului doamnei, descrierea faptelor rele pe care le ascunde; expunerii urărilor erotice, urări să scape de trădătorii din jur; făgăduielii de a fi credincios şi trist, elogiul celor care lasă totuşi speranţa să trăiască; cererii de îndurare, insulta către cel care n-o slujeşte pe o doamnă atît de ispititoare. O desăvîrşită coerenţă leagă această „contrafacturare" de original în primele trei strofe, ultimele două dezvoltînd-o mai liber pe a treia [1]. Cu cît este

[1] Gennrich, 1953, pp. 16—17; Lerond, 1964, pp. 63—65.

mai bine marcat, cu atît efectul este mai sugestiv: discursul minte, căci semnifică altceva, sau mai mult decît spune. La urma urmei, întreaga afirmaţie apare înşelătoare, însă ascultătorul simte plăcerea să afle de ce şi cum.

Aceste jocuri de ironie sînt vechi. De bună seamă că doar raritatea textelor ne împiedică să le cităm înainte de 1100, însă ele sînt numeroase chiar şi la cei dintîi trubaduri, mai ales la Marcabru; de atunci s-au produs întruna şi au constituit un fel de element de contrapunct acompaniind întotdeauna, în surdină, diversele forme poetice, timp de două, trei sau patru secole, cît au rămas productive. Această constantă capacitate de ironie introduce, într-o tradiţie care obligă, un fel de notă de libertate, şansa unei spontaneităţi, refuzul de a se lăsa înşelat.

3. Mesajul poetic

Textul poetic, definit atît prin literalitate cît și prin apartenența la un sistem, constituie un mesaj-obiect interpus între autor și receptor; prin aceasta, el este, așa cum s-a spus, purtătorul unei „comunicări amînate" [1]. Ca „vorbire", el ține de o „limbă" (dacă acești termeni pot fi folosiți în sens figurat [2]): de la una la cealaltă, variațiile posibile nu sînt nenumărate. Sistemul semiotic al poeziei medievale este un sistem foarte restrîns: poate că acest caracter este cel care prezintă cele mai mari dificultăți pentru cititorul modern. Producerea operei se aseamănă cu fabricarea unui obiect cu valoare de întrebuințare. Aspectul tehnic predomină. În cadrul unei tradiții care (cel puțin în opinia cea mai răspîndită și în practica curentă) implică o concepție aproape monolitică despre timp, nici acțiunea nici cuvîntul nu sînt spontan prospective; ele tind mai curînd către exploatarea iscusită a unor achiziții necontestate, către scandarea unui fragment de durată fix, luată mereu de la capăt. Așa se explică arhaismul celor mai multe din formele tradiționale de discurs: arhaisme comportînd un esoterism virtual, o sacralitate latentă, încărcată cu o veracitate proprie, mai puternică (în timpul ascultării) decît mărturia experienței trăite. Așa se explică acea voință, dealtfel inegal împărțită, de a căuta dublul sens, cel indirect, tot ceea ce cere interpretare[3]. În sfîrșit, așa se explică absența aproape completă, în toate varietățile de texte pînă în secolul al XV-lea, a notațiilor senzoriale. Doar cîteva impresii auditive, în general foarte vagi; schițe vizuale, sărăcăcioase, referitoare mai curînd la forme decît la culori. Acțiunea văzului, a auzului nu este consemnată decît abstract prin folosirea verbelor *voir, ouïr* și a sinonimelor lor, cel mai adesea simpli introducători de enunț. Mirosul, pipăitul, cu senzații mai subtile, față de care

---

[1] Greimas, 1970, p. 286.
[2] Cf. Barthes, 1964, p. 102.
[3] Lotman-Pjatigorsky, 1969, p. 211.

limba manifestă o rezistență firească, nu sînt evocate decît cu totul excepțional. Versurile 10819—10838 din *Partenopeus de Blois* au strălucirea unui fenomen aproape izolat:

Et n'ert pas jonchée de jonc
Mais d'inde fleur de violette,
Et de levengue menuette
Estoit poldrée espessement
De cief en cief tout juelment.
De la bone odeur qu'en issoit
Tos li lius resplenis estoit;
Comme on plus marçoit la flor,
Tant en issoit plus bone odeur:

(„Nu era așternută cu papură, ci cu floare albastră de violete și, de la un capăt la altul, cu un strat gros de frunze mărunte de țelină sălbatică. Locul era îmbălsămat de parfumul ce ieșea din ele, și cu cît le călcai mai tare în picioare, cu atît parfumul era mai îmbătător.")

Această poezie este mai curînd desen decît pictură; insistă asupra liniei, asupra conturului, care generalizează și persistă; disprețuiește culoarea, care particularizează și variază. În ciuda deosebirilor pe care le vom constata între diferitele coduri poetice, caracterul lor general, în comparație cu literatura modernă, este relativa lor sărăcie substantivală și marea sărăcie adjectivală. Avem de-a face cu o lume cu dominantă verbală: o lume de mișcări și de numere... iar aceasta ne trimite în mod ciudat la noțiunea boețiană de *musica* [1].

Poezie și semnificație

Textul medieval este în mod esențial „stil", în sensul vechi al acestui cuvînt. Singurul criteriu pozitiv care-l constituie în ochii noștri este structura lui formală: faptul a fost adesea semnalat în legătură cu marele cîntec curtenesc [2]. Dar,

[1] Koch, 1959, pp. 33—49.
[2] Dragonetti, 1960, pp. 15—30; Guiette, 1960. pp. 9—32; Poirion, 1965, pp. 59—100.

într-un mod mai general, se poate considera că, pentru poetul medieval, ceea ce asigură expresivitatea formei este caracterul ei convenţional[1]. Chiar şi cîntecul de gesta se constituie, poetic, în sînul unităţii „laisse"-ei, celulă formală căreia i se aplică procedee expresive specifice, puţin numeroase, şi care proliferează în ansambluri datorită unor reguli destul de precise de înlănţuire. Dacă, în epoca arhaică şi în anumite părţi ale corpusului, acest „formalism" pare mai puţin acuzat[2], lucrul se explică, fără îndoială, prin relativa imaturitate a tehnicilor cîntecului. Discursul poetic este determinat în mai mare măsură de construcţia verbală şi ritmică decît de substanţa lui conceptuală şi afectivă. Cel puţin, noi îl putem percepe din această perspectivă; desigur, formele acestea vide pe care le prezintă textul au fost cîndva însufleţite de o viaţă adevărată, de inflexiunea unei voci omeneşti, de privirea pe care cîntăreţul lui *Girard de Rousillon* o aruncase, din vîrful muntelui Lassois, asupra văii Senei în jos de Châtillon ... Însă pentru noi, doar forma explică, pe plan operatoriu, monismul propriu scriiturii. Se poate ca, în cursul analizei, să fie oportună distincţia provizorie între unităţi expresive, ca rimele, şi segmentele de conţinut, acestea din urmă putînd fi recunoscute după faptul că pot fi parafrazate[3]. Segmentele de conţinut ar putea fi grupate, la rîndul lor, după natura şi dimensiunile proprii, în argument („subiectul", anecdota sub aspectul ei cel mai general), teme (ansambluri complexe dar omogene, axate pe o anumită varietate de acţiune) şi motive (unităţi minimale). Dar acesta nu este decît un simplu artificiu: nu se poate, de vreme ce este vorba de poezie, să se vorbească de un plan dublu. Aşa cum scrie Greimas, caracteristica discursului poetic este o reducere a distanţei între semnificant şi semnificat; în cele din urmă, poezia se înrudeşte cu strigătul[4].

Aşa se explică organizarea deosebit de rafinată a acestei poezii, subtilitatea transformărilor formale, uneori abia

---

[1] Freeman-Regalado, 1970, p. 195.
[2] Roncaglia, 1969, p. 7.
[3] Segre, 1969*a*, pp. 79–80.
[4] Greimas, 1970, p. 279; cf. Segre, 1969*a*, p. 9.

simțite, de care se servesc autorii pentru a oglindi, în tot soiul de nuanțe, un sens în esență anterior operei înseși, sechestrat de elementele tipice cu ajutorul cărora opera își făurește propria-i armonie. De la text la text, chiar și în interiorul aceleiași „opere", se observă, firește, mari inegalități calitative. Dar întotdeauna se vede că iscusința și grija pentru tehnică sînt mai presus de orice. Nimic nu i-a fost mai străin evului mediu decît dorința, oricît de sălbatică sau de puțin conștientă, de a rupe cadrele limbajului pentru a percepe, dincolo de ele, o realitate deosebită de a sa.

Ca obiect stilizat, textul posedă un sens global ce poate fi socotit ca propriul său sens, deși uneori nu se deosebește decît prin nuanțe de sensul altor texte înrudite formal cu acesta. În schimb, textul pe care l-am socotit ratat, cel care n-a ajuns să-și instaureze propria-i coerență, nu este niciodată cu totul mut din punct de vedere poetic, deoarece constituenții lui păstrează plenitudinea semnificației lor tradiționale.

Stilizarea operează prin salturi bruște. Materialul brut, limba naturală, posedă o formă internă proprie, foarte complexă. Limba poetică este guvernată de reguli complementare, opționale, a căror folosire depinde de o intenție a autorului, dar necesare, întrucît aceste reguli sînt fixate și transmise de tradiție. Sensul este produs după o serie de formalizări: cea, implicită, a limbii; cea, semiexplicită și parcă neterminată, a tradiției; cea, explicită, a „operei"; cea, în sfîrșit, terminală, a textului. Primele întrebări pe care și le-au pus oamenii din evul mediu în legătură cu poezia de limbă vulgară se referă exact la următoarele aspecte: criteriul poeziei se află în greutatea de formalizare? Înțelegerea poeziei este posibilă, sau de dorit, în afara unui cerc restrîns, inițiat în mînuirea regulilor? Poetul își află locul în poem? Practic, rezultatul a ceea ce S. Aston socotea a fi fost un fel de ceartă literară de la mijlocul secolului al XII-lea a fost, de fapt, triumful unei virtuozități ce nu admitea decît conținutul „convențional", adică identificabil în tradiție [1].

---

[1] Aston, 1959, pp. 143, 147.

Sensul nu poate fi turnat într-un tipar; el provine de la un act unificator ce instituie forma şi a cărui exercitare îl generează [1]. Sensul se identifică cu ansamblul funcţiilor poemului. De aceea el nu este niciodată cu totul obiectivabil. Clasele semantice, în care uzajul curent introduce semnele limbii, slăbesc, tind să se dizolve într-o neîncetată vibraţie asociativă, în timp ce, la un nivel oarecare al expresiei, apar semnale care marchează discursul reorganizat astfel, propunîndu-l atenţiei receptorului ca purtător al unei gramaticalităţi proprii, microunivers semantic cvasiautonom [2]. Producerea sensului apare mai curînd ca o activitate a textului decît a autorului ca atare. Ea continuă fără întrerupere, atîta vreme cît, şi ori de cîte ori, textul îşi găseşte cel puţin un cititor, un ascultător: practic, atîta timp cît subzistă, în caracterele ei esenţiale, cultura în sînul căreia şi în funcţie de care a fost „scris" textul. După vlăguirea şi dezagregarea acestei culturi nu mai rămîne decît un „text mort,"aşa cum se spune „o limbă moartă"... Această continuitate a sensului, în text şi în timp, îi asigură o putere practic inepuizabilă [3]. Prin aceasta, poemul îşi îndeplineşte funcţia, fără îndoială primordială: să incarneze ceva dintr-o experienţă vitală care altfel n-ar putea fi exteriorizată. Ceea ce s-a numit închiderea textului presupune că redundanţele lui, departe de a determina o pierdere de informaţie, sporesc bogăţia acesteia [4]. Textul, luat în întregime, constituie astfel, faţă de limba naturală care îi oferă materia şi mijloacele, o vastă şi unică metaforă.

Mai curînd decît de „producerea" continuă a sensului, termen ce evocă poate prea exclusiv un proces conştient, s-ar putea vorbi în mod abstract despre *semioză* sau despre *semnificanţă*, emanaţie a unei semnificaţii complexe dar neîntrerupte, generată de totalitatea semnelor şi a indicilor care le afectează [5]. Semnificanţa operează simultan în două feluri care, la nivelul receptorului, corespund unor paliere

---

[1] Mauro, 1969, p. 12; cf. Todorov, 1966, pp. 125–126.
[2] Greimas, 1966, p. 93.
[3] Marcus, 1968, p. 53; cf. Eco, 1965, pp. 43–48; Jansen, 1968, p. 82.
[4] Greimas, 1970, p. 272.
[5] Segre, 1969*a*, p. 72.

deosebite de percepţie. Faptul este realizat prin provocarea unui efect de sens înregistrat mai mult sau mai puţin inconştient rezultînd din natura morfemelor, din legăturile sintactice, din distribuţia categoriilor gramaticale la nivelul textului: de pildă, cumularea unui anumit număr de optative, sau de negaţii, a unei clase de afixe sau de prepoziţii, alcătuieşte un fel de protosemantism, o predispoziţie semnificativă, o platformă pe care se sprijină structurile formale mai manifeste şi, în general, mai direct şi mai conştient percepute, cele ce rezultă din folosirea semnelor identificate ca autonome pe măsură ce se succed, cuvinte, grupuri sintagmatice, propoziţii. La un anumit moment din durata textului, apare, apoi se impune, un ultim element, a cărui percepere nu se face complet decît la sfîrşit: „compoziţia", semnificant global ce comportă un semnificat propriu şi unic; acesta le cuprinde ierarhic pe toate celelalte, fără să se confunde cu ele, dar, retrospectiv, le conotează [1]. Dacă, aşa cum se poate presupune, acest semnificat ultim se reduce adesea, în momentul receptării, la o impresie de ordin estetic („frumos") sau moral („veridic"), toate elementele semnificative ale textului sînt valorificate şi îmbogăţite în şi de către el. Impresia estetică sau morală nu este decît perceperea funcţiei poetice, în sfîrşit completă, a textului, descoperirea sigură şi euforică a unei teme în cadrul căreia s-a manifestat această funcţie.

Serii de denotaţii şi conotaţii se cumulează în aceste multiple efecte. Conotaţiile structurează denotaţiile, le amplifică, şi, în cele din urmă, le recuperează în propriul lor sistem: existenţa („l'être") este astfel mai presus decît aparenţa („le paraître"), bogăţia latentă mai presus decît abundenţa manifestă. Foneme, forme gramaticale, selecţii lexicale, desemnări concrete sau abstracte: toţi factorii formei-sens sînt oferiţi acestor transmutări, care-i afectează în ei înşişi şi în relaţiile lor mutuale, în aşa fel încît sistemul denotativ şi cel conotativ al textului nu sînt niciodată într-adevăr izomorfe [2]. Conotatorii dezvoltă o acţiune semiologică iconică

---

[1] Barthes, 1964, p. 48.
[2] Greimas, 1970, pp. 94–95; cf. Lévy, 1969.

şi totodată semantică; ei constituie simptomele adeziunii comune a autorului, a textului şi a receptorilor lui la un anumit cod poetic [1].

Chiar dacă forţa lor semnificantă provine din practici sociologice, obiceiuri mentale sau particularităţi lingvistice, prin ei, în mai mare măsură decît prin denotaţii, structurile culturale sînt angajate în text şi îl condiţionează. Prin ei, relaţia care-l uneşte pe autor cu receptorul şi cu societatea căreia îi aparţin amîndoi este inclusă în textualitate [2]; prin ei sînt generate valorile textului: expresive, cele care emană din universul semantic propriu autorului; impresive, de sugestie, de evocare, de emoţie, încercate de receptori, fără îndoială, în mod foarte deosebit de către fiecare din ei.

Corelaţia de referinţă se modifică. Referentul rămîne identic: un *castel* rămîne un castel; *te iubesc*, o afirmaţie cu conţinut afectiv. Dar funcţia lui *castel*, a lui *a iubi* nu mai este aceeaşi [3]. Se pare (iar această aparenţă este deosebit de izbitoare cînd examinăm textele cele mai vechi ale unei poezii ce abia se naşte, într-o cultură ce-şi caută echilibrul) că există în om nevoia unei alte lumi verbale decît aceea a unui limbaj practic şi, în primul rînd, denotativ, nevoie încarnată, în veacurile evului mediu, şi formalizată de către tradiţie: apel la un dialog în afara dialogului, cu un *tu* pe care doar dialogul îl generează şi căruia doar el îi dă consistenţă. Singurul lucru important, adică doar „ceea ce cade sub simţuri", nu este atît referentul presupus [4], perceput în momentul problematic al constituirii formelor, la începutul tradiţiei sau în momentul compunerii textului, cît deschiderea semnificantă în realizarea concretă a scriiturii. Chiar şi temele pe care le stabileşte şi clasifică istoria literară nu interesează decît prin semnificaţia lor latentă, a cărei adevărată importanţă rezultă din intenţia formalizantă pe care o manifestă aceste teme şi al căror dinamism se prelungeşte pînă

---

[1] Segre, 1969*a*, p. 76.
[2] Burgelin, 1968, p. 124.
[3] Cohen, 1966, pp. 203–204.
[4] Cf. Foucault, 1969, pp. 64–67.

foarte departe dincolo de ele[1]; acest dinamism, care nu provine atît din semnificaţia lor referenţială cît, mai ales, din „elanul" care le determină, acest dinamism al unei tradiţii este „carte pură", „întoarsă către Orientul unei absenţe care este ... conţinutul său propriu şi iniţial"[2].

Trebuie să stabilim opoziţia dintre *prezenţă* şi *reprezentare*, şi nu doar ca să facem un joc de cuvinte. Al doilea termen, prin însăşi compoziţia lui, indică un dublu proces de abstracţie şi dedublare: el desemnează constituirea unei echivalenţe imediat perceptibile, o asemănare revelată de fixarea unei analogii externe. Poezia medievală se sprijină mai curînd pe „comparaţie", dacă vrem să reluăm termenii folosiţi de Foucault[3]. Drept care, *asemănare* şi *comparaţie*, înţelese astfel, sînt, atît una cît şi cealaltă, fundamentele unei estetici a generalului, ce nu ţine seama de aspectele particulare ale realului[4].

Limbajul, după cum spune Cassirer, ne împiedică să vedem în spatele limbajului. În poem, limbajul se manifestă mai curînd ca el însuşi, decît ca mediator, drept care poezia medievală este pur şi simplu poezie; totuşi, în alt mod, limbajul ei este mediator al tradiţiei, care nu este decît un mod de existenţă universal al poeziei[5]. Discursul literar se reprezintă pe sine în mai mare măsură decît reprezintă lumea. El poate comporta, ce-i drept, imagini structurate reproducînd configuraţia factorilor ce constituie un fenomen, oferind astfel echivalentul verbal al unui fragment de experienţă „verificabil"[6]. Iată de ce o lectură incompletă, preocupată doar de efectele denotative, obţine o informaţie, dealtfel ipotetică, cu preţul distrugerii textului: din cîntecele de gesta se scot informaţii despre societatea feudală, sau, din Villon, informaţii despre Parisul secolului al XV-lea. Însă imaginea „reprezentativă", aparent denotativă, este secun-

---

[1] Duvignaud, 1967, pp. 33–39.
[2] Derrida, 1967*b*, p. 18; pp. 9–27 şi 44–49.
[3] Foucault, 1966, pp. 65–67.
[4] Kibedi-Varga, 1970, pp. 127–128.
[5] Cf. Todorov, 1968, pp. 109–112.
[6] Riffaterre, 1970, p. 404; cf. Rossum, 1970, pp. 69–73.

dară în text; ea îndeplineşte o funcţie accesorie şi, uneori, poate lipsi cu desăvîrşire fără să dăuneze semnificaţiei poemului, aşa cum se constată, în general, în marele cîntec curtenesc. De aceea, prefer să vorbesc de *figuraţie*, transformare care instaurează textul ca figură globală, ce comportă sau nu imagine, descriere, aluzie la lumea înconjurătoare, trimitere la vreun referent dat în mod fictiv, ca fiind exterior discursului. Această figură se identifică cu textul ca formă. Figura nu este purtătoarea unui sens de la sine înţeles: este expresie concepută în ea însăşi [1].

Ceea ce se află în poem cunoaşte patru moduri de existenţă: ca obiect la care trimite sensul evident al anumitor cuvinte, dar acest sens nu are aici decît statutul de indice; ca obiect supus regulilor sintagmatice caracteristice unui anumit cod poetic; ca element ce ţine de o anumită tipologie; în sfîrşit, ca manifestare de valori. Aceste moduri de existenţă sînt simultane şi inseparabile. Iată un exemplu: episodul despre „Le Château de Pesme Aventure", versurile 5107—5809 din *Yvain* de Chrétien de Troyes. Într-o seară, eroul pătrunde într-un castel necunoscut, unde trei sute de fete sînt ţinute închise de doi demoni şi osîndite la cazne, pe care una din ele le descrie cu de-amănuntul. Cele şapte sute de versuri ale acestui pasaj comportă un mare număr de secvenţe verbale, evocînd, prin mijlocirea unor semnificaţii indicative, „castel", „răutate", „necunoscut", spaţiul misterios al aşa-numitei „matière de Bretagne" care constituie referinţa generică. Pe planul sintaxei narative, avem de-a face cu o „aventură", adică un act complex, a cărui funcţie este să întîrzie întoarcerea eroului la locul lui iniţial (curtea), şi, totodată, să manifeste imprevizibil un aspect, deocamdată necunoscut, al destinului său. În tipologia generală a aventurilor romaneşti, aceasta putea fi uşor clasificată de către receptori: ea constituie un tip ale cărui elemente figurative sînt femeia nevinovată, întemniţarea sau persecuţia, eliberarea de către erou. Socotit astfel, episodul este înglobat („emboîté") în altul, de acelaşi tip, şi tot aşa mai departe,

[1] Cohen, 1966, p. 211; Todorov, 1967, p. 69.

forma generală a romanului putînd fi considerată ca o variantă a acestui tip. În sfîrșit, narațiunea sugerează o tensiune violentă ce provoacă spaima sau mila. Însă descrierea muncilor tinerelor prizoniere, uluitor de precisă, oferind o mulțime de amănunte despre situația economică a acestor nenorocite, se pare că i-a fost inspirată, lui Chrétien de Troyes, de spectacolul atelierelor de țesătorie din Champagne. Ne îndoim totuși că avem de-a face cu altceva decît cu un „efect de real", foarte puternic, desigur, dar care este valorificat la nivel romanesc, nu la nivelul experienței [1]. Atelierul vizitat de Chrétien este comparantul față de care aventura lui Yvain este comparatul. „Realitatea", în cazul de față, este metafora romanului.

Poezia este discursul unei memorii. Lucrurile spuse își iau singurul lor sens valabil numai din organizarea dicțiunii. Realitatea exterioară apasă, într-adevăr, asupra sistemului, și din cînd în cînd provoacă ceva nou: dar această noutate nu ține de ordinul realului, iar obiectul la care se referă textul în cele din urmă este un miraj: textul nu este atît oglindă cît suprafață care oglindește, ceea ce tehnologia retorică exprima, în mod inadecvat, prin cuvîntul *mimesis*, sau *imitatio*.

Imitație: cuvîntul trimite la ceva empiric, exclude ceea ce este total convențional; însă el implică simultan existența unui model care să guverneze perceperea acestui fapt. Textul este reflectare, dar nu în mod pasiv; el se înscrie în dialectica unei transformări [2]. Limbajul poetic nu este nici proiectare a realului, nici descrierea, nici repetarea, nici măcar, cu adevărat, comentariul acestuia. Este izolat, dar, cu toate acestea, mediația lui este singurul mijloc pe care-l deținem ca să extragem din goana timpului ceva din lumea în care sîntem cufundați [3]: poate de aceea științele moderne tind să înlocuiască limbajul prin matematici. Evul de mijloc, în mai mare măsură decît altele, a fost un ev al limbajului: „efectele de real" singularizate se produc în virtutea unei intruziuni a lumii exterioare în text, lume ce se strecoară, parcă prin contrabandă, în crăpăturile acestuia, ca să dea

---

[1] Frappier, 1969*b*, pp. 122—131; cf. Barthes, 1969.
[2] Cf. Schaff, 1968, pp. 304—305; 1969, p. 167.
[3] Shlovsky, 1969, pp. 31—48.

naştere unei imagini pulverizate în bucăţi uneori infime... înainte de a se fi condensat, în veacurile XV–XVI, în cadrul unei estetici ce încă nu se schimbase fundamental, sub forma de „blazoane" (exemplu: Mary, II, 268). Într-adevăr, cu vremea, o limbă naturală, pe măsură ce producţiile ei poetice se înmulţesc, iar tradiţiile se îmbogăţesc, suferă o mlădiere progresivă, capătă o maleabilitate, o libertate faţă de propriile ei automatisme care o fac aptă să provoace şi să funcţionalizeze o parte mult mai mare din acest „real". Din acest punct de vedere, evul mediu este o perioadă arhaică, în care poezia nu se deschide cu adevărat decît asupra ei însăşi. Dezvoltarea a ceea ce Greimas numeşte „mitic" este atît de mare, încît „practicul" se manifestă extrem de difuz, adesea abia perceptibil [1]. Hugues de Saint-Victor, în *Didascalion*, pune la baza oricărei operaţii artistice talentul artistului, practica şi *disciplina*, adică un canon ... dar nu realitatea. Opera nu este „reprezentare" decît în sensul în care acest cuvînt este folosit în legătură cu o piesă de teatru. Ideea unei *mimesis* a realităţii cotidiene în aspectele ei socio-economice este străină evului mediu, poate chiar întregii culturi occidentale pînă în secolul al XIX-lea.

Imitaţia nu este decît o categorie artistică ce ţine de un anumit ordin de valori. Ea comportă o veridicitate proprie relativă la „figura" textului, este un element indisociabil al acestuia [2]. Ea pune temelia aspectului cognitiv al textului, însă în propriul său plan unde, din tensiunea între funcţiile denotative şi cele conotative, rezultă o semnificaţie unificată, fără analogie în limbajul practic [3]. În acest sens trebuie să înţelegem declaraţiile de veracitate presărate în atîtea texte medievale, începînd cu străvechea *Passion* din secolul al X-lea:

Hora vos dic vera raizun ...

Uneori sînt foarte explicite, ca la Richard de Fournival; „car quant on ot it romans lire, on entent les aventures aussi

[1] Greimas, 1966*a*, p. 125.
[2] Morawsly, 1970.
[3] Colish, 1968, p. 343.

com l'on les veïst en present. Et puis c'on fait present de chu ki est trespassé, par ces ii. coses, c'est par painture et par parole ..." („căci, cînd auzim citindu-se un roman, *auzim* aventurile ca și cum le-am fi *văzut* în realitate. Și ... astfel, facem prezent ceea ce a trecut, prin *zugrăvire* și prin *vorbă*..."). Textul se referă la un adevăr ce se distinge de real, și a cărui garanție nu este alta decît cuvîntul asumat de poezie. Autoritatea cu care este investit cuvîntul nu se discută. Așa se explică tendința, semnalată mai înainte, de a grefa poezie pe poezie, ca pe suportul referențial cel mai sigur.

Oralitatea poeziei medievale sublinia acest caracter; o diferență de ordine, care ținea de evidența auditivă, opunea fraza poetică frazei nepoetice; contrast cu atît mai sensibil cu cît opoziția între fraza orală și fraza scrisă trebuie să fi fost, pentru cei mai mulți dintre indivizi, cu siguranță analfabeți, dimpotrivă, abia simțită. Ba mai mult, în starea ei cea mai veche, poezia de limbă romanică este indisociabilă, așa cum am văzut, de melodia care o transmite. Însă muzica este o artă oarbă, loc al unui imaginar pur, și care nu face aluzie decît la sine: ea nu desemnează nimic, decît, cu totul vag, atunci cînd este recunoscută ca semn, în anumite locuri comune melodice [1]. Chiar cînd, în unele genuri, nu va mai fi cîntată, poezia medievală își va păstra multă vreme caracterele pe care le va fi contractat în această primă simbioză. Semantizarea ritmică, operată în interiorul versului, produce un efect asemănător, din punct de vedere istoric, mai durabil și mai general. Codificat în vers, ritmul îndeplinește o dublă funcție, indicială și conotatoare, prin coincidența necesară a timpurilor tari (cel puțin cezura și rima) cu anumite forme fonice și lexicale, și prin frecventa identitate a versului cu anumite construcții sintactice. În ceea ce privește pura expresivitate muzicală a versului, poezia medievală oferă (atît cît putem să ne dăm seama) foarte puține exemple în limba vulgară, fapt ce se explică, fără nici o îndoială, prin aceea că, în genurile cîntate, această funcție era asumată de melodie.

---

[1] Cf. A. Souris, în *Entretiens sur le surréalisme*, La Haye-Paris, 1968, p. 526.

Tipologii

Referinţa textului este tradiţia. Numai prin raportare la aceasta se defineşte semnificanţa. Indivizibilă, izolată de orice aluzie individuală[1], tradiţia transformă, în sînul elementelor de limbaj care operează în text, fragmentele de informaţie obiectivă pe care aceste elemente le vehiculează în stare nativă, într-o informaţie subiectivă ce dă naştere nu unei cunoaşteri, ci unei recunoaşteri; informaţia decurge din ceea ce Segre numeşte simptom de adeziune[2]. Tradiţia comportă, în cadrul culturii în care se înrădăcinează, cea mai mare stabilitate într-o coerenţă în care toate elementele discursului se află remotivate[3]. În timp ce, în poemul modern, această motivare este produsă din nou de către fiecare text în parte, pentru poezia medievală ea se operează, în mare măsură, doar la nivelul tradiţiei. Aceasta, ca atare, comportă un surplus semantic care, întrucît se află dincolo de orice semnificaţie referenţială, asigură conţinutului tradiţional un fel de intangibilitate şi de perenitate intrinsecă. Tradiţia, producătoare de sens, trebuie să fie socotită ca un text virtual, continuu, mediat prin opoziţie cu vorbirea naturală; centrul de dispersiune al semnificanţei, loc spiritual al unei *ratio*, care reorînduieşte lumea după legile ei cvasiimuabile. Eminamente obicei al spunerii, tradiţia nu este afectată nici de variaţiile spaţiale, nici de vicisitudinile temporale. *Forma certa:* producătoare a unui sens care, în ordinea lui proprie, implică certitudinea... adică presupune o evidenţă de care sînt lipsite semnificaţiile întotdeauna aproximative ale vorbirii naturale. Limbajul poetic şi limba practică se opun astfel, în evul mediu, ca două sisteme semiologice ce se deosebesc mai mult decît în alte epoci: limbajul poetic nu este *interpretatul* limbii (potrivit terminologiei lui Benveniste[4]): mai curînd el interpretează limba. Poezia medievală nu numai că scapă determinismelor experienţei, dar chiar le

---

[1] Mauro, 1969, pp. 103–104.
[2] Segre, 1969*a*, pp. 76–77; cf. Patton, 1968, p. 148.
[3] Guiraud, 1961, p. 128.
[4] Benveniste, 1969, p. 10.

substituie un mod diferit de existență, în care faptele se aureolează cu valori secunde, fixate, cotate ca să zicem așa, în registrele unei tradiții omogene. Datorită acestei tradiții, poemul posedă o savoare: el introduce în lumea unei conveniențe, îl ajută pe poet și pe auditorul lui să existe în această lume, prin înțelegerea deosebită pe care o trezește. Poemul medieval nu este constituit (așa cum este în mod normal poemul modern) dintr-un șir de imagini ce se formează pe măsură ce versurile curg, el provine dintr-un transfer, unic și definitiv, care, chiar de la primele măsuri, proiectează tot discursul pe planul imaginar fixat de tradiție. Așa se explică absența pateticului din această artă, în care mișcări parțiale dar proporționate cu precizie generează, mai curînd decît o acțiune surprinzătoare, o armonie muzicală, imagine a ceea ce ar fi un echilibru perfect, în forfoteala vie a cosmosului, între corpul omenesc și cînt. Numai această armonie exercită o funcție revelatoare. Nici drama, nici idila, nici eroismul, nici iubirea nu sînt *reprezentate* aici: în poemul medieval ele se *cîntă*.

Fiecare subtradiție creează și definește claseme ce conferă o conotație specifică elementelor care unesc textul din punct de vedere sintagmatic. Astfel, verbul *penser* posedă, în marele cîntec curtenesc, o conotație afectivă atît de clară, încît, cel mai adesea, nu are nevoie să fie însoțit de circumstanțe complementare; însă, în alte contexte, el evocă o judecată. Exemplele de acest gen sînt nenumărate. Ele se pot extinde la morfeme, ca diminutivul-*et*(*te*), care, în anumite grupe narative cîntate, comportă o conotație ca „relativ la forma discursului X" și joacă rolul de indicator. Cele mai multe din aceste forme cîntate, precum și anumite forme narative, conferă o conotație asemănătoare unor clase de nume proprii: *Robin* sau *Marion* au o conotație foarte distinctă de aceea care marchează serii (de altfel, deschise) consacrate de discursul epic sau romanele Mesei rotunde.

Stilul *trobar clus*, caracteristic anumitor trubaduri, provine tocmai din subtilitățile unui asemenea sistem. O judecată superficială l-ar pune pe socoteala unei crize de estetetism. Dar este vorba mai curînd de o închidere, atît de riguroasă asupra datului tradițional, încît numai amatorii

cei mai subtil iniţiaţi pot restabili legătura fictivă a textului cu vreo realitate exterioară lui. Raimbaud d'Orange o spune răspicat, într-o *tenson* cu Guiraut de Bornelh: tot ceea ce în poezie nu este *clus* este zgomot zadarnic; tot ce se oferă interpretării „comune", înţelegerii „egale", ceea ce tinde către analogia cu discursul curgător produs de ceea ce este imediat trăit este lipsit de „demnitate" şi de „preţ". Nu interesează decît faptul că poemul se generează el însuşi, în spaţiul îngust şi cu mijloacele pe care le creează pentru el înalta ştiinţă a acestui cînt.[1].

Rezultatul, în discursul poetic, este o sărăcie semică şi, totodată, o redundanţă, ambele caracteristice pentru textul medieval. Faţă de limba de la care au fost împrumutate, elementele formale care constituie tipurile au suferit o reducere de sens care, uneori, nu lasă să subziste decît un fel de conţinut clasematic; simultan, ele se cumulează însă în serii ale căror unităţi sînt mai mult sau mai puţin implicate unele de către celelalte, în aşa fel încît dau naştere unui adevărat joc de sinonimii suprapuse[2]. Dacă discursul netipic (o frază comunicativă oarecare, în linii mari cu acelaşi conţinut argumentativ) este comparat cu cel care se constituie pornind de la tipuri şi care este organizat ţinînd seama de acestea, se constată că cele două discursuri nu pot fi traduse unul în celălalt. Auditorul unui enunţ, posesor al codului limbajului practic, poate să nu-l posede pe cel al sistemului tipic: acest gen de surditate este atestat istoric, în diverse feluri, începînd de pe la mijlocul secolului al XIII-lea: astfel, autorii mai multor *Vidas* de trubaduri au citit cîntecele pe care le reproduceau luîndu-le fără nici o referinţă tipologică, drept comunicari practice; au reţinut din ele nişte pretinse informaţii, lipsite evident de orice fel de legătură cu discursul poetic, ale cărui chei fuseseră pierdute de aceşti „critici".

Din punct de vedere al semnificanţei, tipurile ar putea fi clasificate în figuri semice nucleare, pe de o parte, forme categoriale, pe de altă parte. Acestea din urmă servesc, ca

---

[1] Hamlin etc., 1967, pp. 133–135; cf. Mölk, 1968, pp. 99–137; Mancini, 1969.

[2] Cf. Michel, 1961, pp. 112, 120, 179–180.

actanţi, procese sau calificative, la manifestarea sensului. De aici, inegala lor supleţe: nu orice tip de personaj sau de acţiune poate fi asumat de orice formă de discurs. În momentul în care a fost creat, pornind de la tradiţia latină, tipul eroului admirabil şi totodată păgîn, a trebuit părăsit discursul epic al cîntecelor de gesta şi creat, pe dibuite, un altul, ce se va transforma în roman. Însă tipurile, de orice speţă, funcţionează în text tot ca nişte conotatori. Tipul, într-adevăr, *indică* în mai mare măsură decît semnifică. El „evocă", în sensul puternic al cuvîntului, afirmă o asemănare între o secvenţă lingvistică şi, mai curînd decît un lucru, ceea ce ar trezi în intelect şi în sentiment întîlnirea cu acest lucru despuiat de caracteristicile lui accidentale. El creează o *aură*, oferă dovezi de netăgăduit, dă conştiinţa că te afli acolo: „împreună cu" [1].

Unităţi ale limbii conotative, tipurile, alcătuite din elemente împrumutate din limba denotativă, au în tradiţie o tendinţă să se articuleze într-o anumită serie mai curînd decît într-alta: articularea nu este definitiv realizată decît în textul a cărui izotopie este fixată de ea. [2] Izotopia permite, întrucît o conţine, interpretarea elementelor netipice ale textului. În acest fel explic eu referinţele la aşa-numita *senefiance* a propriei lor opere, întîlnite la anumiţi autori încă din secolul al XII-lea; sau termenul ambiguu *sen*, care, în cîntecul curtenesc, foloseşte atît la elogierea doamnei sau a poetului, cît şi ca să constate conformitatea cîntului cu un model implicit. Pe măsură ce, în secolul al XII-lea, apoi în al XIII-lea, „efectele de real" se amplifică, pe măsură ce figuraţia cuprinde o gamă mai vastă a spunerii („le dire"), tipul devine nodul tuturor acestor semnificaţii risipite, căci le adună în planul propriei sale semnificanţe.

Prin simplul fapt că foloseşte mijloacele limbajului, textul nu poate să nu denoteze *ceva*. Însă structura lui semnificantă se sprijină în întregime pe această continuitate conotativă, pe semne care, datorită tradiţiei, au devenit intrin-

---

[1] Cf. Dufrenne, 1963, pp. 24 şi 31.
[2] Cf. Greimas, 1970, pp. 276—277.

sece semnelor pe care le foloseşte[1]. Aceasta este raţiunea pentru care banalitatea aparentă a foarte multor texte medievale, probabilitatea şi uniformitatea sintaxei lor nu le ştirbeşte nimic din puterea de informare; aceasta nu provine atît dintr-o previzibilitate a textului cît din conformitatea lui cu ordinea universală a poeziei: tradiţia, „plan latent" ce se lipeşte pe „planul manifest" al semnificaţiei sale[2].

Astfel, un tip (foarte frecvent în romanele din secolele XII şi XIII) ca piticul mesager, poate fi studiat sub trei aspecte: cel al semnificaţiei narative proprii şi al expresivităţii cu care se încarcă în context; cel al elementelor formale folosite; şi în funcţia lui de indice, ca factor ce introduce un anumit fel de aventură căreia îi imprimă tonul. Primele două aspecte sînt perceptibile oricînd, independent de tradiţie; dar ele produc un sens deosebit după cum sînt sau nu percepute ca tradiţionale, adică recurente, în diacronie, şi în sincronie. Recurenţa generează, ce-i drept, un cumul de informaţii de origine memorială şi asociativă. În schimb, aspectul funcţional al tipului nu este perceptibil în afara tradiţiei. La rigoare, anumite tipuri sînt vide din punct de vedere semantic dacă sînt considerate independente de tradiţie. Aşa, de pildă, folosirea adverbelor de intensitate într-un loc privilegiat al versului într-un anumit gen de enunţ. Redundanţa proprie limbajului poetic medieval provine într-adevăr dintr-o convergenţă, în tradiţie, a efectelor de sens produse la fiecare nivel al textului: dacă elementele lexicale, sintactice, ritmice şi chiar fonice ale formulei epice se cumulează într-un rezultat expresiv unic, faptul se explică numai prin caracterul tradiţional al formulei: acest caracter şi numai el îi conferă existenţă formulară. Tot cam la fel se petrec lucrurile cu toate formele recurente (funcţionalizate ca atare de tradiţie) şi, indirect, nerecurente. Sensul textului se desfăşoară, din secvenţă în secvenţă, pornind de la elementele lui tipice.

Tipul, aşa cum am văzut, comportă cel mai adesea o trăsătură figurativă, care ar putea fi asimilată „analogiei"

---

1 Buyssens, 1967, pp. 63–64.
2 Greimas, 1966*a*, pp. 98–101.

din definițiile lui Peirce și Wallon reluate de către R. Barthes [1]. Surprinse în lanțul narativ, cele mai multe dintre tipuri trimit la un „obiect", ce corespunde indirect vreunui element din realitate, pe care-l generalizează. Astfel, ele recuperează, făcînd-o imediat ușor de recunoscut, partea inefabilă a individualului și a unicului. Totuși, limbajul tipic enunță în mod continuu, cu ajutorul unor elemente inteligibile, o situație care nu corespunde niciodată aidoma cunoașterii empirice a universului; după cum nu corespunde nici cu ceea ce poate spune despre aceasta limbajului practic, discontinuu și obiectiv.

Acest limbaj tipic poate oare fi calificat ca simbolic? Lucrul s-a întîmplat adesea. Însă termenul de simbol și derivații lui sînt, cel puțin, ambigui și prea puțin eficace în studii de genul acesta. Folosirea lor ține de o extindere abuzivă, la artele limbajului, a unei terminologii mai potrivită cu artele materiei nearticulate, ca sculptura, de exemplu. S-a spus cîndva, foarte bine, că simbolismul medieval n-a pătruns în literatură ca o trăsătură estetică, ci ca un plan de realitate [2]. J. Kristeva a susținut în mai multe rînduri [3] că funcția simbolului, verticală și de restricție, ține de o „practică semiotică cosmogonică" și trimite la un universal ireprezentabil; că, pe plan orizontal, ea permite, prin însuși acest fapt, compatibilitatea între orice și orice. O astfel de propunere explică, parțial, funcțiile decorației sculpturale din epoca „romanică", dar explică nesatisfăcător procesul semnificativ observat în poezia din aceeași vreme. Aceasta din urmă este întemeiată pe relații care implică ireductibilitatea referentului la semnificat și a semnificatului la semnificant, precum și pe un mod de articulare sintactică, producătoare, prin ea însăși, de sens. Aș propune să vorbim aici despre simbol atunci și numai atunci cînd o imagine, profund și imediat motivată în spiritul autorului și al receptorului mesajului, permite să se presimtă ceva care, în oricare alt

---

[1] Barthes, 1964, pp. 103–104; cf. Genette, 1970, pp. 164–167; Todorov, 1970*e*, pp. 32–35.
[2] Guiette, 1960, p. 35.
[3] Kristeva, 1968*a* și *b*.

fel, ar rămîne inefabil. Simbolizatul depăşeşte întotdeauna simbolizantul. Simbolul comportă o parte indecriptabilă, care scapă explicaţiilor date pînă acum [1]: de fapt, nu există cod simbolic propriu-zis; verbul *a fi*, cînd este folosit pentru a exprima o relaţie simbolică, nu înseamnă chiar identitate. Simbolul nu se descumpune în unităţi discrete; el este, aşa cum s-a spus, mai curînd constelaţie decît monem [2]. Nu există paradigmă simbolică şi nici sintagmă cu adevărat: sau, mai curînd, orice simbol constituie o paradigmă al cărei unic element este el. Nu se poate contesta că poezia medievală comportă, chiar în această accepţie restrînsă a termenului, fapte de simbolizare. Însă ele sînt prea puţine ca să permită nişte concluzii valabile în general. Caracterele proprii acestei poezii apar nu atît sub unghiul unei opoziţii între figurarea unei relaţii şi un ideal insesizabil (sau un cosmic transnatural), cît din perspectiva unei reflecţiuni asupra esenţei şi, tocmai de aceea, a unui refuz al banalităţii. Pe ultima pagină a ciclului romanesc „Lancelot-Graal", regele Arthur, rănit de moarte, pune să i se arunce sabia într-un lac, din care iese o mînă misterioasă ca s-o apuce şi s-o tragă în adîncuri. Această încheiere anunţă sfîrşitul vremii aventurilor, abolirea regatului cavaleresc şi imposibilitatea întoarcerii lui. Însă, în ciuda numeroaselor implicaţii ale episodului, la capătul acestei imense şi complexe povestiri, semnificaţia se epuizează în ceea ce este spus. Acest „simbolism", de cumva este vorba de simbol, ţine de parabolă.

În *Lai de l'ombre*, de Jean Renart, cavalerul şi doamna, gata să-şi facă mărturisiri reciproce, se apleacă peste ghizdurile unei fîntîni: imaginea frumoasei se reflectă o clipă în apa adîncă, iar îndrăgostitul îşi aruncă inelul înăuntru. Cazul este mai complex, ca urmare a semnificaţiei sexuale pe care sîntem îndemnaţi s-o simţim în această serie de imagini. Însă nimic nu ne autorizează, decît cel mult obiceiurile din propria noastră cultură, să le integrăm interpretării. În *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, vederea a trei picături de sînge pe zăpadă îi aminteşte lui Parceval de

---

[1] Bayrav, 1957, p. 11.
[2] Lefebvre, 1966, p. 269.

tînăra fecioară pe care n-a avut-o. Însă autorul vine imediat cu explicația: roșul acesta aprins pe albul pur înseamnă prospețimea chipului iubit....

Aici este vorba de *emblemă* mai curînd decît despre simbol propriu-zis. Prin acest termen înțeleg desemnarea unei realități care evocă o alta prin metonimie sau sinecdocă, mai ales cînd cea de a doua este de ordin conceptual; oricum, conturul amîndurora este suficient de precis, ca nimic, în raportul dintre ele, să nu fie indescifrabil sau lăsat pe seama visării [1].

Emblemele sînt foarte numeroase, mai ales în literatura narativă necîntată, chiar de la mijlocul secolului al XII-lea. Acesta este, pe plan poetic, statutul filtrului lui Tristan. În cea mai mare parte din cunoscutele *Lais* de Marie de France, povestirea („le récit") se constituie pornindu-se de la un obiectiv, purtător al unui sens emblematic: bastonul de alun în *Le Chevrefeuille*, privighetoarea în *Laüstic*, pătura brodată în *Fresne*, poțiunea magică în *Deux amants*. Realitatea desemnată poate să fie, pentru noi oamenii moderni, mai vagă, dar, în codul figurativ medieval, ea poate să fi fost foarte precisă: așa stau lucrurile cu numeroasele animale care se întîlnesc în romanele lui Chrétien de Troyes, cerbul alb și uliul lui Erec, leul lui Yvain, căprioara lui Perceval; tot astfel stau lucrurile cu culorile și pietrele, care creează o întreagă heraldică a povestirii. În unele cazuri înseși personajele dobîndesc, datorită numelui lor, o valoare emblematică: Semețul din Landă, Regele-pescar, Cutezătorul cel hîd, Floarea albă... Ajungem, astfel, la un soi de joc alegoric răsturnat: o persoană devine idee [2].

Aceste fapte manifestă o mentalitate, întocmai ca o intenție poetică. Divizat în calități concrete, care sînt cuprinse în structuri invizibile, universul se înfățișează în straturi, în procesiune ierarhică, de la cea dintîi sursă de coerență pînă la existența cotidiană a omului. Modelul lui semantic rezultă din înglobarea („emboîtement") succesi-

[1] Cf. Panovsky, 1948, p. 173; Jolles, 1968, pp. 169–170.
[2] Bayrav, 1957, pp. 57, 66–72, 173–180, 210–214.

vă a părţilor, fiecare dintre ele constituind „conţinutul" celei care urmează. De aici o reţea de analogii stabile şi riguroase, unde orice realitate se rezolvă în semnele care o cuprind şi se cheamă unele pe altele în virtutea unei similitudini indiscutabile [1]. Semne, numerele şi formele vizibile, legate într-un text fără goluri, care este existenţă, istorie şi univers totodată, adică omul, mîntuirea şi creaţia. Acest text se desfăşoară epic, purtîndu-şi în sine finalitatea, pe care o iscodesc nişte învăţaţi atoateştiutori. Ochiul şi spiritul îl citesc datorită unei viziuni speciale, dobîndite şi transmise în timp, sensibilă la cele mai mici inflexiuni ale acestui discurs; numai specialiştii vor putea interpreta: totuşi, fiecare descifrează spontan petecul de pagină pe care îl are sub ochi. Orice lucru este moral. Dar, în afară de aceasta, pentru oamenii de rînd, el este imagine, în sensul cel mai savuros şi cel mai banal complet al acestui cuvînt. Chiar din secolul al IX-lea, cărţile caroline au preamărit imaginea, obiect de percepţie vizuală, ca pe o sursă de înţelepciune. O tradiţie pe care o vom reîntîlni şi la Villon distinge, fără să le opună, două moduri de acces la real: imaginea şi cartea. Dar cea dintîi o înglobează pe cea de-a doua: reprezentarea cărţii este o temă picturală, cu dublu sau triplu fond semantic. Pe deasupra, imaginea (percepută în natură sau în imitarea artistică a acesteia), constituie ceva asemănător cu un text. Ea implică un cod, cu ajutorul căruia este compus un mesaj datorită funcţionării unor trăsături pertinente, iar acestea nu sînt numai şi nici măcar neapărat de ordin figurativ: ele pot fi de natură pur spaţială, de pildă (înainte de introducerea perspectivei) în aşa-numita poziţie „en majesté", cînd obiectul, situat perpendicular pe raza vizuală, apare în cea mai mare parte a lui.

Pe axa temporală, această perspectivă tinde către conceperea prezentului ca repetiţie; către preeminenţa trecutului şi a întoarcerii acestuia. De aici decurge şi stabilitatea relaţiilor între eu şi lume: tendinţa de a concepe figura individuală a *eului* ca purtătoare a unui sens universal. Minciuna este o trădare scandaloasă a realului. Asemenea

---

[1] Paris, 1969, pp. 166–167; cf. Foucault, 1966, pp. 32–40.

convingeri constituie fundamentul intelectual al marelui cîntec curtenesc. Abia către sfîrșitul secolului al XIII-lea, pe timpul unui William Occam, minciuna va cădea în rîndul erorii, eul va avea tendința să se dizolve printre aparențe, iar acestea, din acel moment, încarcă textele poetice sub formă de descrieri. Cam la aceeași epocă, pentru un timp destul de scurt, va deveni sensibil, în structurile profunde ale cîtorva mari romane, un subiect „simbolist": evantaiul relațiilor posibile între ceea ce este spus și ceea ce este semnificat se deschide atît de mult încît cere ca situația omului printre lucruri să fie reexaminată. Aparențele clivează într-o multiplicitate prost precizată de figurații juxtapuse; actanții povestirii („récit") se diluează în ceva ale cărui inepuizabile sensuri sînt purtate de ei ca un punct de impact. Această atitudine trădează o criză intelectuală: printre rezultatele ei se numără desprinderea poeziei de știință. Tradiția poetică în ea însăși n-a suferit prea mult: doar formalismul ei devine mai artificial, întrucît sensul se tulbură.

Orice realitate sensibilă este justificată prin obiectul al cărei semn este. Descifrarea va porni, așadar, de la inteligibil și va ajunge la această realitate [1]. Imensul succes pe care l-a cunoscut, în tot evul mediu, *Psychomachia* lui Prudentius [2], influența pe care a exercitat-o asupra artelor plastice, a poeziei, a predicii, a dogmei, sînt mărturii despre generalitatea acestei stări de spirit, sistematizată, în mediul școlar, de către metoda exegezei figurale a *sfintei scripturi*: spiritul stabilește o relație de identitate istorică între două evenimente socotite a fi la fel de reale, dar situate în puncte deosebite ale duratei; ele se definesc unul față de altul ca trecut și respectiv viitor. Adam este figura tipologică a lui Cristos. Procesul sau lucrul, desprinse de anturajul lor de evenimente, sînt legate de un alt proces sau de un alt lucru printr-o semnificație comună [3]. Legătura care le unește astfel este de natură conceptuală: dinamismul care, în cosmogonia

---

[1] Bayrav, 1957, p. 35; Guiette, 1960, p. 33.
[2] Jauss, 1960.
[3] Auerbach, 1967, pp. 70–92.

medievală, leagă *natura* de *figura* o justifică intelectual. Acest mod de interpretare figurativă a fost abuziv confundat cu un simbolism, [1] dar se pare, dimpotrivă, că el se deosebește de simbolism prin cîteva trăsături esențiale: descifrează o întîmplare („histoire"); simbolismul aspiră la o imitație: la rigoare, simbolul acționează sau suferă în locul celui pe care îl desemnează, așa cum se întîmplă în unele practici ale vrăjitoriei. Simbolismul este patetic; marca pe care o comportă arată că realitatea reprezentată posedă o gravitate, o sacralitate, care determină viața și gîndirea. Funcția lui este să elibereze imaginația formală. Exegeza figurală asigură și fixează limitele exacte ale înțelegerii. Dealtminteri, principiile n-au fost fixate decît în teorie: în practică, exegeza figurală n-a ajuns la statutul de știință. Doctrina despre pluralitatea sensurilor (literal, figurat, spiritual și tipic [2], păstrată de către învățați, din secolul al VIII-lea pînă într-al XV-lea, nu a fost niciodată aplicată integral. Chiar din epoca în care s-a constituit prima scolasică, contemporană cu marele avînt luat de poezia romantică în secolul al XII-lea, se înmulțesc atacurile împotriva unei metode care ducea inevitabil la distorsiunea sensului literal [3]. O serie de neînțelegeri provin din felul în care era folosit în latină cuvîntul *allegoricus* care, la teologi, desemnează adesea un ansamblu format din sensul lui *figuratus*, *spiritualis* și *tipicus:* aceasta duce la o triplă referință, la retorică, la morală și la topică. În practica curentă, lui *littera* (forma lingvistică a textului) i se opun *sensus* (sens „literal") și *sententia* (sens „figurat)". La nivelul celei mai înalte generalități și în mod teoretic, orice operă poetică comportă, ca orice fapt natural, o *sententia* creștină. În realitate, se întîmplă cu totul excepțional ca un poet să-și construiască textul anume pentru o lectură figurală. S-ar putea cita *Les Joies de Notre-Dame* de Guillaume le Clerc, de pe la 1230, care operează o apropiere „istorică" între Minunile Romei și profeția despre Nașterea

---

[1] Bloomfield, 1958, p. 74.
[2] Bruyne, 1964, II, p. 312.
[3] Bloomfield, 1958, pp. 76 — 78.

Mîntuitorului [1]. În poemul său despre Thomas Becket, Garnier de Pont-Sainte-Maxence stabilește explicit diverse relații tipologice între acest personaj și Cristos. Dar, cu siguranță că, în tot evul mediu european, nu există un alt poem în afară de *Divina Commedia* care să fie construit sistematic (așa cum o dovedește scrisoarea lui Dante către Can Grande) pe coexistența sensurilor multiple [2].

În legătură cu aceasta se cuvine să acordăm cea mai mare importanță unei noțiuni a cărei elaborare a fost împinsă foarte departe chiar de evul mediu: alegoria. Definițiile care i s-au dat în epoca modernă nu concordă întotdeauna. Accentul este pus cînd pe personificarea unor realități abstracte, cînd pe faptul că este vorba de metaforă prelungită; uneori, cele două noțiuni sînt distinse în mod abuziv [3]. Caracteristica figurii numită alegorie a fost, mai curînd, dacă ținem seama de documentele semnalate de Lausberg [4], asocierea celor două aspecte. În acest sens folosesc eu termenul aici.

Metafora este simplă sau complexă. Simplă, ea comportă, de la un capăt la altul al secvenței metaforice, un comparant unic, sau cel puțin foarte coerent, împrumutat de la un cîmp conceptual îngust, cu relații interne evidente; comparatul poate varia, însă în general rămîne el însuși coerent. Exemplu, diferitele lucrări care, începînd cu secolul al XIII-lea, iau din jocul de șah o metaforă explicitată pe îndelete. În schimb, planul metaforic se va numi complex atunci cînt o primă metaforă, tradițională, dă naștere unei serii de alte metafore, tot mai puțin tradiționale, dar care pot fi decodate datorită metaforei inițiale, așa cum se întîmplă în cele mai multe din lungile „lais"-uri alegorice din secolul al XIV-lea.

Cît despre „personificări", acest termen trebuie luat în sens larg: se poate să fie vorba de „reificări" (Pădurea Preaîndelungatei Așteptări). Și unele și altele pot fi la rîndul lor simple sau complexe: fie numeric (de la Amor, care apare izolat în atîtea texte, la zecile de „personaje" din

---

[1] Jauss, 1964, p. 128.
[2] Bayrav, 1957, p. 36; Bloomfield, 1958, p. 79.
[3] Morier, 1961; Barnet-Barto, 1964.
[4] Lausberg, 1960, par. 421, 829, 895, 897.

Roman de la Rose), fie prin gradul de abstracţie, după cum se referă la o fiinţă omenească universalizată sau la un obiect, un eveniment, o calitate: Ami (Prieten), Coeur (Inimă), Courtoisie, Haine (Ură), Danger (Primejdie). Din alt punct de vedere, s-ar putea distinge, la epoca la care sistemul alegoric a cunoscut cea mai mare extindere, patru varietăţi de personificări: cea mai frecventă este aceea care dintr-un termen abstract face subiectul unor acţiuni umane; cea care plasează acest termen într-un context ambiguu ca să îndeplinească o funcţie ce poate fi, fără deosebire, cea a unei fiinţe omeneşti sau cea a unui lucru concret (*la marchandise d'Espérance*- marfa Speranţei- din rondelul 332 de Charles d'Orléans); cea care din abstracţie face un lucru concret (*payer ma Joie empruntée*, ... Bucuria împrumutată, în acelaşi rondel); în sfîrşit, cea care, alăturînd unui termen concret o calificare morală, îi conferă o personalitate cel puţin virtuală [1].

În toate cazurile, alegoria funcţionează identic: fără transparenţă proprie, ca o glosă integrată textului şi care nu există pe nici un alt plan decît cel actual, al literarităţii sale. Ea uneşte un subiect nemetaforic şi un predicat care este de ordinul metaforei, într-o figuraţie ce comportă trăsăturile concretului şi totodată pe cele ale generalului. Obiectul la care se referă se află, prin însuşi acest fapt, despuiat de ceea ce are el unic şi personal. Totuşi, ea îl sustrage abstracţiei inteligibilului pur [2]. Alegoria porneşte de la o metaforă, dată ca *littera*, dotată cu un sens propriu, *sensus litteralis*, căruia îi adaugă printr-o legătură manifestă, datorită personificării, o *sententia*. Cu alte cuvinte, ea trece de la o metaforă la o realitate: operaţie exact inversă simbolismului, care de la sensibil, trece la altceva. De aici decurge caracterul raţional al alegoriei: ea extrage dintr-un fragment de real un sens indiscutabil; proclamă şi generează un ordin, limpede, fără margini neliniştitoare [3]. Alegoria purcede dintr-un soi de optimism fundamental: nimic nu este lipsit de sens, iar acesta poate fi stăpînit. Ea presupune că structura adevă-

---

[1] Zumthor, 1969*a*, pp. 1483—1484; Poirion, 1970*b*.
[2] Bloomfield, 1963, p. 169; Jauss, 1964, p. 140.
[3] Cf. Todorov, 1970*a*, pp. 36 şi 68.

rului este fixată, obiectivă, explicabilă, și că cel care-l cunoaște poate fi schimbat. Alegoria atestă că ceea ce este cel mai general nu este cel mai imaterial: ceea ce ne apare ca o simplă abstracție personificată stilistic este realitatea, întrucît este Nume [1].

Totuși, de îndată ce cuprinde o secvență de o oarecare lungime în discurs, alegoria prezintă un caracter mai curînd sintactic decît lexical: într-adevăr, efectul poetic provine nu atît din subiect, cît din predicatul lui verbal. În felul acesta alegoria este percepută mai curînd la nivelul frazei decît la acela al numelui: fraza dă la iveală numele, îl ridică la nivelul său semnificant. Așa cum s-a spus, farmecul alegoriei este atît de mare, încît pare să fie creată din nimic [2]. Ea se desprinde ca un contrapunct narativ pe un fundal continuu de care se deosebește în perspectivă prin mărci ușor de recunoscut, dar cum nu se poate mai slabe: mărci semantice, rezultînd din apropierea unor claseme ca „neînsuflețit" +„vorbire"; mărci sintactice, apostrofa, de pildă. Însă nimic nu împiedică menținerea lecturii pe planul comparantului, ca și cum acesta ar epuiza sensul discursului; metafora este luată ca întîmplare („histoire)"; Doux-Regards este înțeles ca Pierre sau Robin [3].

Este foarte important să evităm orice fel de confuzie [4]. Vom opune alegoria simbolului, pe de o parte, și interpretării figurate, pe de alta. În ceea ce privește prima opoziție, vom spune că alegoria constituie un discurs ale cărui elemente sînt ușor recunoscute de receptor, care le raportează la o altă realitate, bine definită, situată în afara lor. Un sens moral, evident și totodată monovalent, este inclus în sensul literal. În schimb, simbolul comportă, între palierele lui semantice, o relație obscură și mai ales polivalentă: el operează, într-adevăr, un transfer, nu ca alegoria, de la particular la general, ci de la particular la particular: dar orice

---

[1] Bloomfield, 1963, p. 170.
[2] *Ibid.*, pp. 165–166.
[3] Cf. Zumthor, 1963*a*, pp. 118–119.
[4] Guiette, 1960, p. 34; Jauss, 1964, p. 110.

lucru particular ca atare este inepuizabil. [Alegoria se întemeiază pe o proprietate a limbajului; simbolul implică, cel puţin fictiv, o proprietate a fiinţelor. Alegoria transformă un nume comun, care desemnează o specie naturală sau raţională, într-un nume autotdeterminat trimiţînd, întocmai ca un prenume, la subiectul unor acţiuni reale. Simbolul presupune o concepţie despre lucruri. În felul acesta, alegoria porneşte din voinţa poetului, şi nu vorbeşte decît în virtutea intenţiei acestuia [1]. Ea tinde să se constituie, virtual, ca ştiinţă, în timp ce simbolul ţine de o artă [2]. În practică, această opoziţie nu este lipsită de ambiguitate. Mi se pare totuşi necesar s-o păstrăm în principiu, potrivit învăţăturii, nu tocmai recente, a lui C.S. Lewis [3], şi în ciuda atenuărilor ulterioare aduse de G. Hough şi M. Bloomfield, care fac din alegorie o specie a genului simbol [4].

Totuşi, simbolul şi alegoria au în comun stabilirea unei relaţii între un termen „real" şi un alt termen care poate fi desemnat ca semn sau icon [5]. Interpretarea figurală, dimpotrivă, stabileşte această relaţie între doi termeni, concepuţi ca fiind la fel de reali. Ea nu comportă ficţiune, ci credinţa nestrămutată într-un plan de realitate superior. Diferenţa aceasta nu scapă învăţaţilor din evul mediu: acestei interpretări în lectura şi învăţarea cărţilor biblice, ei îi opun practica literară, care nu e decît parabolică sau metaforică [6]. Alegoria propriu-zisă, marcată fiind de statutul ei metaforic, refuză „efectele de real", descrierile ce trimit la caracterul necuviincios sau burlesc al cotidianului, la pitorescul istoriei: naraţiunea alegorică are întotdeauna o oarecare demnitate morală, o nobleţe, o generalitate care orientează decodificarea [7].

Sensul produs de către simbol, interpretarea figurală sau alegorică, este totuşi generat, în ultimă analiză, de universul

---

[1] Bloomfield, 1958, p. 78; Panofsky, 1967, p. 141.
[2] Guiette, 1960, p. 49.
[3] Lewis, 1958.
[4] Hough, 1961; Bloomfield, 1963, pp. 168–170; Beichner, 1967.
[5] Auerbach, 1967, pp. 110–111.
[6] Badel, 1969, p. 61; cf. Bayrav, 1957, p. 2; Jauss, 1964, pp. 111–113; cf. Frappier, 1971, pp. 375–379.
[7] Bloomfield, 1963, p. 170.

intelectual al oamenilor din secolul al XII-lea. Este firesc, așadar, să se producă schimburi la nivelul semnificațiilor secunde și al ideologiei. Anumite simboluri de origine liturgică, sau „figuri" tradiționale în *lectio divina*, au putut da naștere unor tipuri, curente în poezia de factură religioasă sau chiar profană: din punctul de vedere al Poeticii, nu sînt decît niște tipuri, statutul lor primitiv nu mai are importanță. Așa, de pildă, arborele crucii, cuplul Eva-Maria, cele șapte păcate. Același lucru se întîmplă, fără îndoială, cu simbolurile sociale foarte vechi: sărutul, salutul și altele. Se poate că uneori alegoria să le integreze în discursul ei.

Este cunoscută voga de care s-a bucurat alegoria, în limba latină, chiar de la sfîrșitul antichității: ea a constituit de timpuriu ficțiunea fundamentală a unor poeme întregi, uneori didactice, ca *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella. În limba vulgară, apare sporadic, cu funcție ornamentală, chiar de la începutul secolului al XII-lea, și, asemenea multor tehnici poetice din vremea aceea, își are echivalentul în artele plastice [1]. La trubadurul Marcabru, alegoria tinde să se organizeze într-un sistem care i-ar putea datora cîte ceva lui Prudentius [2]. Însă numai de prin 1190—1200 a cunoscut, în mod neașteptat, un avînt extraordinar, caracteristic pentru un anumit moment al acestei culturi [3]. Alegoria va invada treptat tot cîmpul discursului poetic, iar în secolul al XIV-lea, pînă și poezia lirică și chiar și teatrul. Această expansiune neașteptată trebuie să fie considerată în perspectiva lărgită a didacticismului caracteristic oricărui limbaj poetic medieval. Poezia este întotdeauna, într-un fel oarecare, învățătură: ea atribuie obiectivului sau acțiunii pe care le descrie o valoare etică, le incorporează o *senefiance* care le justifică, subordonînd particularul generalului; ceea ce spune ea este „exemplu". Tendința aceasta fundamentală se poate realiza în două feluri, după cum învățătura este

---

[1] Katzenellenbogen, 1964.
[2] Jauss, 1964, p. 117.
[3] Bloomfield, 1963, pp. 162—164; Jauss, 1964, p. 111 și 1971, pp. 192—200.

explicită şi didactică, sau implicită şi difuză; în primul caz, ea propune o maximă, în al doilea, sugerează un model de acţiune sau de gîndire: ceea ce Lakits numeşte (în termeni pe care nu mi-i însuşesc) stilul „ilustrativ" şi, respectiv, stilul „simbolic" [1]. Acesta din urmă este predominant în secolul al XII-lea, însă în secolul al XIII-lea cedează tot mai mult în faţa celui dintîi. Alegoria nu este decît realizarea cea mai desăvîrşită a stilului „ilustrativ".

Jauss a reconstituit istoria acestei cotituri a tradiţiei poetice [2], marcată la început, în latină, la Bernard Sylvestre sau Alain de Lille, prin renunţarea la concepţiile figurale; din ideea creştină a mîntuirii se desprinde, într-adevăr, o fabulaţie; ea tinde să reprezinte esenţele abstracte puternic funcţionalizate în filosofia acestor autori. În limba vulgară, la Raoul de Houdan sau Huon de Méri, alegoria nu este decît personificarea unor forţe invizibile şi nu comportă nici o tentativă de descriere. Totuşi, o naraţiune se constituie pornind de la alegorie. *Dit des quatre soeurs*, tratat despre virtuţile înşirate în psalmul LXXXIV, le face să intervină în favoarea lui Adam după alungarea din rai: ne aflăm încă foarte aproape de interpretarea figurală. La fel se petrec lucrurile în cele mai multe din textele alegorice ale anilor 1220—1230: în *La Vie de Tobie* de Guillaume le Clerc; sau în *Le Château d'Amour* de Robert Grossetête, care, potrivit povestirii biblice, este casa Martei şi a Mariei. Numai că, în vreme ce în practica sa cea mai riguroasă, exegeza figurală are în vedere doi termeni istorici (Iona vărsat de balenă îl figurează pe Cristos înviat din morţi), unul din aceşti termeni este înlocuit, în lucrările pomenite, de un termen moral (Marta figurează viaţa activă): substituirile acestea se întîlneau des în practica teologilor, deşi, în secolul al XII-lea, mulţi le condamnau [3]; în limba vulgară se generalizează şi, curînd, ele înlocuiesc orice alt mod de interpretare: s-a vorbit în legătură cu aceasta, de „moralizare", procedeu care se

---

[1] Lakits, 1966, pp. 60—61.
[2] Jauss, 1964, pp. 116—128.
[3] Smalley, 1968.

va bucura de un succes crescînd în secolul al XIII-lea, apoi în al XIV-lea [1].

Totuşi, emanciparea definitivă a alegoriei pare să se fi produs către 1235—1240, ani în care, după toate probabilităţile, a fost compus primul *Roman de la Rose*. Mă voi întoarce mai tîrziu la acest text. În vremea în care a cunoscut cea mai mare răspîndire, pot fi distinse, dacă nu mai multe varietăţi de alegorie, cel puţin mai multe moduri de folosire a acesteia.

După forma discursului în care se actualizează, această figură este fie statică şi descriptivă, fie, şi acesta este cazul cel mai frecvent, dinamică şi narativă; din alt punct de vedere, ea este fie impersonală, de ordinul semnului *el*, fie personalizată prin apostrofă, şi atunci accentul se pune pe aspectul deictic al vorbirii, fie prin dialog. Acesta din urmă este frecvent şi constituie un caz deosebit: în numeroasele „dispute" („débats") alegorice (dezbaterile dintre Inimă şi Raţiune, dintre Biserică şi Sinagogă, şi multe altele), partea ocupată de metaforă este foarte redusă; personificările au în primul rînd rolul să nu lase nici o urmă de îndoială în privinţa naturii şi obiectului unui conflict; replicile didactice schimbate alcătuiesc predicatul „personajelor"-subiect [2]. Acest caracter se va păstra în „moralitatea" din secolul al XV-lea, forma dezvoltată şi dramatizată a disputei, precum şi în scenele alegorice ale „misterelor" din aceeaşi vreme.

În ceea ce priveşte elementele componente, alegoria comportă zone de graniţă unde metafora prelungită şi personificarea se întîlnesc cu alte procedee pe care le integrează sau cărora li se integrează în diferite grade. De exemplu, în ceea ce retorica numeşte „figură etimologică": Philippe de Thaon apropie cuvîntul *lundi* de *lum* („lumină") *samedi* de *semionosus*. Figurile de felul acestora sînt numeroase în poezia didactică. Autorii de Bestiarii folosesc, fără deosebire, termenii *alegorie* şi *etimologie*. Ordinea lumii este de fapt simţită ca ceva atît de riguros, încît între cuvînt şi lucrul pe care îl desemnează există o adecvare evidentă: acest

---

[1] Cf. Badel, 1969, p. 57.
[2] Bloomfield, 1963, pp. 167—168.

sentiment justifică pînă şi echivocurile şi jocurile de litere care marchează limitele extreme ale domeniului alegoric [1]. Tot astfel, povestea morală figurată, apologul, se deosebeşte cu greu de alegorie, mai ales cînd ia forma fabulei animaliere[2]. Aceasta constituie o structură semnificativă cu fond dublu sau triplu: animalele, subiecte ale povestirii, sînt tipuri tradiţionale prea puţin variabile, provenind din culegeri latineşti; trăsătura lor figurativă, puternic stilizată, este de ordin zoologic; trăsătura semantică este de ordin moral. În practica medievală, personificarea se aplică acesteia din urmă: nu Lupul vorbeşte, ci Cruzimea („Cruauté"). Situaţia este mai complexă în *Renard:* asupra lui voi reveni.

Densitatea semnificativă a alegoriei este destul de variabilă. Acel *Joven* („tinereţe") personificat al trubadurilor este un tip al cărui al doilea nivel de sens este greu de desprins: elementul metaforic (calităţile atribuite tinerilor) este dominant, sau nu face decît să se adauge peste o metonimie iniţială („tinereţe" desemnînd o instituţie islamică [3])? Textul celui de-al doilea *Roman de la Rose,* în schimb, îşi declară explicit echivocitatea, şi lucrul pare la fel de adevărat pentru anumite balade ale lui Charles d'Orléans. În practica alegoriei, se cuvine să distingem două atitudini extreme (care, de fapt, se combină adesea): uneori raportul se stabileşte în virtutea unei voinţe de apropiere, determinată exclusiv de o finalitate externă, pedagogică (Inţelepciunea [„Sagesse"] este una din penele aripii păsării numite Cavalerie [„Chevalerie"], după cum scrie Raoul de Houdan); alteori, raportul ţine de descoperirea unor asemănări sau armonii interne, a unei similitudini în modul de existenţă: de pildă, tipul Ochilor, al porţii Iubirii, sau Pădurea Preaîndelungatei Aşteptări la Charles d'Orléans. În primul caz, unul dintre termeni este o noţiune generică, celălalt are un conţinut specific sau particular: figura operează prin abstracţiune. În al doilea caz,

---

[1] Guiette, 1960, pp. 38–39 şi 88–92.
[2] Todorov, 1970*a*, pp. 50 şi 69.
[3] Köhler, 1966*b*; Lazar, 1964, pp. 33–43.

personificările nu se lasă niciodată reduse cu totul la concepte; ele rămîn cu un picior în istorie [1].

La începutul secolului al XIII-lea, alegoria, în limba franceză, se ridică deasupra situației sale de procedeu ornamental sau didactic subordonat, și oferă, așa cum o făcea în latină, cadrul fictional necesar unor opere întregi. Această alegorie globală se constituie, inițial, ca o structură bazată pe paradigme lexicale care funcționează în virtutea unei opoziții simple, de exemplu Bine *versus* Rău [2]: fiecare element al paradigmei, personificat, devine un actant al povestirii („récit") care se organizează în acțiuni și în calificări opuse simetric. Așa se petrec lucrurile în Bătălia Viciilor și a Virtuților, tip cadru care provine de la *Psychomachia* lui Prudentius și din care purcede o serie abundentă de „bătălii" (opoziții) și de „căsătorii" (conjuncții), de la *Mariage des sept arts* pînă la *Bataille de Carême et de Carnage.* Poemul lui Rutebeuf, pe care unul din manuscrise îl intitulează *Le Dit de la Mensonge,* este o bătălie a Viciilor și a Virtuților încadrată ea însăși într-o figură generală de ironie, desemnînd purtările Ordinelor de călugări cerșetori ca plan de referință a povestirii („récit").[3]

Și în acest caz, *Roman de la Rose* va elibera practica alegorică de niște procedee atît de mecanice, deși unele urme ale sistemului se vor mai întîlni încă. Pe la 1400, se va ajunge la compoziții foarte complexe, un exemplu foarte bun fiind *Le Songe du Vieil Pèlerin:* în cadrul general pe care îl definește tipul Visului, Philippe de Mézières înglobează („emboîte") mai multe ansambluri alegorice, funcțional ierarhice, dealtfel într-un mod destul de aproximativ: Călătoria pe care o face Pelerinul, însoțit de Adevăr, Pace, Indurare și Dreptate, dă naștere (în ordinea lineară a succesiunii) unei descrieri metaforice a Franței, care dă naștere unui discurs metaforic adresat regelui, în timp ce fiecare din aceste părți integrează mai multe alte secvențe alegorice subordonate, dintre care unele foarte întinse, ca descrierea Corăbiei Franței

---

1 Auerbach, 1964, pp. 10—12; 1967, pp. 55—92 și 109—114.
2 Batany, 1970, pp. 823—829.
3 Serper, 1969, pp. 139—144; Freeman-Regalado, 1970, pp. 146—151.

sau a Eşichierului social [1]. Un conţinut ce prezintă analogii cu un discurs despre geografie, istorie, economie, politică, apasă din interior, aruncînd lumini contrastate şi întotdeauna manifeste asupra unui text poetic continuu, foarte dens, ale cărui elemente se mişcă aidoma unor pioni într-o partidă dificilă, unde nimic nu poate fi lăsat la voia întîmplării.

Este adevărat că la vremea aceea alegoria va fi generat, potrivit tradiţiei creată de *Roman de la Rose*, un adevărat limbaj, dotat cu legi proprii de combinare, şi care, în secolul al XIV-lea şi încă şi mai mult în al XV-lea, a avut tendinţa să se substituie vechii limbi poetice bazate pe un sistem de tipuri. Încercînd să definească farmecul poeziei, Christine de Pisan, în *Avision*, stăruie asupra existenţei a două planuri de semnificaţie: „soubtiles couvertures et belles matieres muciees soubz fictions delitables et morales" (ed. Towner, 61) („disimulări subtile; argumente frumoase ascunse în spatele unor încîntătoare ficţiuni, pline de sensuri alegorice"). Totuşi, la aceeaşi epocă, se constată o anumită tensiune şi un fel de început de disociere între cele două planuri ale metaforei: uneori, cu riscul celor mai supărătoare tautologii, figurativul este mai puternic decît literalul; alteori, dimpotrivă, literalul conferă planului figurat un aspect atît de concret şi o asemenea credibilitate, încît abstracţia generică se estompează; indicii figurii, lexicali sau sintactici, se uzează şi nu mai sînt întotdeauna uşor de perceput: specificitatea discursului alegoric, didacticismul lui, preponderenţa temei asupra acţiunii [2] dispar şi figura capătă valoarea unei revelaţii personale: o lectură pur literală devine posibilă şi acceptabilă. Acest deznodămînt se simte la mai mulţi poeţi mari de la sfîrşitul evului mediu, mai ales la Charles d'Orléans; dar se observă chiar şi la un Philippe de Mézières în a cărui operă învelişul alegoric, aproape pretutindeni opac, se rupe, din loc în loc, cu atîtea violenţă încît este în stare să smulgă discursul cu totul din planul care părea că-i aparţine şi să-l transfere virtual în acela al unei naraţiuni istorice univoce [3].

[1] Coopland, 1969, pp. 29–30.
[2] Fletcher, 1964, pp. 304–307.
[3] Coopland, 1969, pp. 33–60.

Totuşi, deocamdată nu s-a ieşit cu adevărat din universul poetic medieval. Este un joc de nuanţe, o ezitare între universalitatea ideii şi particularitatea fiinţei individuale. La ce nivel se stabileşte echilibrul? Noutatea secolului al XV-lea este tocmai faptul că ne putem pune această întrebare despre el. De pildă, Dame Mélancolie, căreia i se adresează Charles d'Orléans, şi pe care, din baladă în rondel, o vedem prinsă în treburile mărunte pe care le face cel ce trăieşte în preajma unui prinţ: suferinţa sufletească a poetului, tristeţea unei seri datorată unor circumstanţe deosebite, va fi fiind oare o categorie a existenţei? Semnificaţia acestui fapt se situează, fără îndoială, la un nivel mediu între transcendent şi experienţă [1].

Fantezia verbală

Naraţiunea alegorică are adesea ca efect atribuirea unui sens nepotrivit realităţii figurate: ea îi îngăduie naratorului să sugereze că aparenţa este amăgitoare; să enunţe orice propoziţiune în aşa fel încît să fie înţeleasă ca minciună [2]. În *Le Dit d'hypocrisie,* Rutebeuf, unul dintre primii care au exploatat această posibilitate, povesteşte o călătorie pe care a făcut-o în vis într-o cetate fără stăpîn; printre pretendenţii la tronul vacant: Vaine Gloire (Glorie Zadarnică), Hypocrisie, Avarice, Convoitise (Lăcomie) ... În cele din urmă va fi ales Courtois, şi poetul se trezeşte. Aluziile la alegerea papei Urban al IV-lea şi la tergiversările Curiei par limpezi. Din punct de vedere poetic, textul este construit pe baza unor opoziţii lexicale paradigmatice, întocmai ca *La Bataille des Vices et des Vertus*, de acelaşi poet. O bună parte din poezia aşa-zis satirică, pînă la sfîrşitul evului mediu, urmează acelaşi model. Termenul „satiră", luat din uzajul clasic, este lipsit aici de sens. Despre situaţiile concrete la care se referă textul autorii fac o judecată morală, transformînd astfel faptul în „exemplu". Judecata nu este niciodată istorică: deplîngerea

---

[1] Fox, 1969, pp. 15–16 şi 156.
[2] Jauss, 1970*b*.

degradării lumii nu implică o observare ca atare a moravurilor [1].

Alegoria se pretează mai bine decît oricare altă figură la producerea acestui efect. În lipsa alegoriei propriu-zise, un sistem de tipuri, provenite adesea din tradiţia bisericească latină, îndeplineşte aceeaşi funcţie. Exemplul cel mai izbitor în acest sens, poate fi constituit de aşa-numitele *estats du monde* („stările lumii"). Sub această expresie sînt adunate un anumit număr de texte poetice de la sfîrşitul secolului al XII-lea, din al XIII-lea şi din al XIV-lea, care reprezintă amplificarea schemei enumerative a celor trei ordine ale societăţii: *bellatores, oratores, laboratores*. Avem de-a face cu o concepţie tipică despre funcţiile culturale, o concepţie care, după cum se ştie, nu are legătură cu o descriere sociologică [2]. Amplificarea formulei nu tinde nicidecum să rupă acest cadru. Ea se menţine în interiorul acestuia. Batany observă că, dacă textul este „didactic", ordinea acestor *estats* este digresivă, de la papă sau de la rege pînă la cei săraci; dacă textul este narativ, ordinea progresivă are tendinţa să domine [3]. Triada funcţionează ca un tip-cadru şi, totodată, ca o temă. O variaţie constă în prezentarea unui personaj-subiect, care, examinînd diferitele *estats*, îşi alege una pentru el, pe cea socotită a fi cea mai bună. Digresiunile introduse în schema aceasta sînt realizate prin acumulare, antiteză sau o figură de ironie, care adesea provoacă un „efect de real", prin simpla schimbare a tonului: un element concret este inserat într-o secvenţă abstractă; o sentinţă se dezvoltă şi devine o lungă enumerare descriptivă; o frază de discurs direct întrerupe o serie de elemente juxtapuse; un enunţ pur asertiv sfîrşeşte în exclamaţie. Către sfîrşitul secolului al XIV-lea, o variantă a acestui tip a fost împrumutată de la *Policraticus* de John de Salisbury (care o atribuie lui Plutarh): corpul politic, figurat antropomorf, are cap (regele), braţe şi mîini (cavalerii), pîntec şi picioare (poporul, subîmpărţit în

---

[1] Cf. Lakits, 1966, p. 58; Alter, 1966.

[2] Le Goff, 1964, pp. 319–329; Serper, 1969, pp. 69–104; Freeman-Regalado, 1970, pp. 20–22.

[3] Batany, 1970, pp. 829–834.

clerici, negustori și meseriași). Acesta este, de exemplu, cadrul cărții scrise de Christine de Pisan (1407), *Le Livre du corps de police*.

Procedeele de acest gen sînt numeroase: este vorba de brodarea unor mici fragmente de discurs reprezentativ pe o urzeală tipică; între aceste fragmente, raportul rămîne exterior, el este de ordinul succesivității. Uneori, acest caracter generează un fel de structură litanică ce va duce la acele *Danses Macabré* din secolul al XIV-lea sau la *Judecățile din urmă* din marile mistere ale secolului al XV-lea. Planul de referință al textului nu este atît societatea „descrisă" astfel, cît funcționarea unui tip în discursul poetic (exemple, Mary, II, 84—95). De altminteri acest discurs nu are nici un fel de altă unitate. Se întîmplă să poarte marca personală *je* care introduce o ficțiune narativă: *je vois que*. Se întîlnesc toate varietățile de versuri; de la catrenele de octosilabe din *Livre des manières* de Etienne de Fougères, cel mai vechi exemplu (către 1170), la strofele acelui Reclus de Molliens și la alexandrinii din *Lamentations* de Gilles le Muisit, de la începutul secolului al XIV-lea. Uneori, alte tipuri interferează cu cel al celor trei ordine și îl realizează sub forma unei *laudatio temporis acti*, ca la Gilles de Muisit, sau al unui *contemptus mundi*, ca la Thibaut de Marly. Tipul celor trei ordine poate fi cuprins de diferite tipuri-cadru. Unul dintre acestea este „la prière farcie" (rugăciunea umplută): textul unui *Pater*, al unui *Ave* sau al unui *Credo*, este explicat, cuvînt cu cuvînt sau frază cu frază, printr-un comentariu ironic, pus în gura unui personaj „descris" astfel (exemplu, A. Mary, II, pp. 78—81). Dealtfel, procedeul corespunde unei lungi tradiții „serioase": de la acele *Ave*, „umplute" cucernic, din secolul al XII-lea, pînă la *Matines de la Vierge* de Martial d'Auvergne [1].

Dacă în cazul de față am vorbi, cum se face adesea, despre o „satiră socială", ar însemna să folosim o expresie ambiguă. Din punct de vedere sociologic, contestarea medievală rămîne interioară sistemului. Niciodată, înainte de secolul al XV-lea,

[1] Le Hir, 1970, pp. X—XXVI.

nu este contestat însuşi principiul Cutumei. Prezentul este condamnat în numele unui trecut simţit ca model al viitorului [1]. Lucrurile se petrec la fel şi pe planul spunerii („le dire") poetice. Orice limbaj poetic comportă, desigur, o trăsătură subversivă, mai mult sau mai puţin accentuată, care provine din suspendarea sau distorsiunea efectului cognitiv al discursului; însă în evul mediu, această subversiune nu ţine atît de opera individuală, cît de tradiţia poetică însăşi, care, prin vechimea şi recurenţele ei, neutralizează această trăsătură transformînd-o în ceva obişnuit. Într-un oarecare număr de modele poetice, elemente de *descriptio personae* (calităţi, dar mai ales vicii), adesea tipice (în special cînd este vorba de preoţi şi de călugări), sînt amestecate cu diferite alte tipuri, faţă de care îndeplinesc o funcţie de ornament amplificativ sau digresiv: astfel sînt declaraţiile stereotipe, în unele cîntece curteneşti despre perfidia feminină sau despre urmările nefericite ale iubirii. Se întîmplă ca aceste elemente să ocupe un loc atît de mare, încît să umple forma cîntecului. Totuşi, acesta îşi păstrează caracterul lui fundamental de cîntec, deoarece ca atare este el identificabil nu ca „satiră". Cele patruzeci şi cinci de texte de felul acestora, publicate odinioară de Jeanroy şi Längfors sub titlul de *Cîntece satirice*, fuseseră clasificate de aceşti învăţaţi după un principiu tematic: cinci cîntece „împotriva lumii laice"; cinci „împotriva clerului"; treisprezece „împotriva dragostei"; cincisprezece „împotriva femeilor", şi şapte „bahice". Această distincţie este, în mare măsură, specioasă; treizeci şi una din aceste piese aparţin „marelui cîntec curtenesc" aşa cum îl voi defini mai încolo, cu singura deosebire că elementele negative sînt mai numeroase decît cele pozitive; de douăzeci şi două de ori (numerele 11 la 23, apoi, 25, 26, 28, 29, 30, 35, 37, 38) cererea în căsătorie se asociază cu plîngerile despre cruzimea dragostei sau perfidia feminină; de două ori (numerele 3 şi 5), cu afirmaţia că „Loyauté" („Lealitate") a murit; o dată (numărul 10), cu o condamnare a linguşitorilor („losengiers"). Nimic din toate acestea nu iese cu adevărat din lumea cîntecului, chiar dacă tipul negativ sfîrşeşte prin

---

[1] Lecoy, 1964; Jodogne, 1968, pp. 15–16.

a invada tot enunțul. Rareori (numerele 1 și 4) se întîmplă ca, prin mijlocirea unei *descriptio personae*, să fie introdus în cîntec un element de blamare referitor la altceva decît la personajele tipice ale acestuia. Patru din piesele colecției (numerele 33, 39, 40, 41), a căror prezență nu se prea justifică, reprezintă, în stare pură, ceea ce ași numi „cîntece de petrecere" („chansons de bonne vie"). Numerele 42, 43 și probabil 44 sînt „contrafactures", fie după cîntece de dragoste, fie după bucăți liturgice. Mai rămîn unsprezece piese, un sfert din culegere (numerele 2, 6 pînă la 9, 24, 27, 31, 34, 36), care se înrudesc cu așa-numitele *estate du monde*, din care iau și dezvoltă un singur tip: înșelătoria generalizată, călugării ipocriți, femeia ușuratică.

Aceleași lucruri ar putea fi spuse despre elementele „satirice" semnalate de obicei în poveștile despre *Renart* sau în unele dispute („débats") ca cele dintre Cleric și Cavaler. Aceste elemente sînt reductibile la tipuri particulare pe care, virtual, le cuprinde tipul general *estats du monde:* tipuri descriptive relative mai ales la femeie, la prelații simoniaci, la călugări, la burghezi, la țărani, la avari [1], chiar și la medici (Mary, I, p. 340—344); sau tipuri stilistice ca *quorum deus venter est* (la Rutebeuf: *qui fetes Dieu de vostre pance* [2]). Asemenea tipuri se înmulțesc la sfîrșitul secolului al XII-lea și începutul celui de-al XIII-lea, chiar în momentul cînd vitalitatea poeziei latine scade. În felul acesta, limba vulgară repune pe picioare o tradiție amenințată. Ea absoarbe o întreagă tematică, cea a predicilor, și extrage din ea o topică bogată care va rămîne neschimbată pînă în secolul al XV-lea.

Nu se poate, totuși, nega faptul că în expresia poetică se face simțită o realitate socială: de pildă, în secolul al XIII-lea, călugărul ipocrit, ambițios și mincinos este numit, în general, Cerșetor. Însă perioada de impact cu noua realitate trebuie să fi fost scurtă; din punct de vedere poetic, nu percepem decît un singur tip, ca atare element de tradiție. Reluînd distincția făcută de Jauss, se poate spune că „satira" apare

---

[1] Lecoy, 1970.
[2] Serper, 1969, pp. 13—30.

întotdeauna ca o funcţie poetică „dependentă", niciodată ca una „constitutivă" [1].

Problema „miraculosului" („le merveileux") se pune în termeni asemănători: mai bine zis, problema oricărei propoziţiuni narative care implică o ruptură în lanţul cauzalităţilor sau al consecinţelor „reale". Avem de-a face, fără îndoială, cu unul din aspectele poeziei medievale ce refuză cu încăpăţînare criteriile noastre de judecată. Imposibilitatea de a aplica în acest caz dubla opoziţie propusă de Todorov [2] este concludentă: autorul *Introducerii la literatura fantastică*, printre faptele „anormale", califică, aşa cum se ştie, drept *stranii* faptele care, *a posteriori*, vor primi o explicaţie naturală; *miraculoase* („merveilleux") sînt numai cele care vor cere o explicaţie prin supranatural; fantastic este faptul despre care un „cititor implicit" (care poate fi un personaj al povestirii) nu ştie bine ce explicaţie să dea. Însă în textul medieval, aşa cum îl cunoaştem noi, nu mai există un cititor implicit: nu sîntem decît noi, la o distanţă de atîtea secole. Fantasticul pe care îl atribuim romanului medieval este propriul nostru fantastic. Textele în care îl întîlnim sînt, de altfel, întotdeauna impersonale, fără implicarea enunţătorului. Poate că singura excepţie este discursul lui Calogrenant, în v. 142—580 din *Yvain* de Chrétien de Troyes (Mary, I, 112—117); însă unica glosă adăugată de cavalerul-narator discursului său constă în atestarea adevărului acestuia:

Car ne vuel pas parler de songe
ne de fable ne de mançonge

(ed. M. Roques, p. 6): formulă clişeu, întîlnită la mulţi autori de la sfîrşitul secolului al XII-lea, dornici să se deosebească de jongleri şi de cîntăreţii de vechituri. Sîntem siliţi să ne întoarcem la această deosebire. Dar ce înseamnă ruptura cauzalităţii? Ce înseamnă o cauză? Chestiune de cultură: de verosimil [3]. Verosimilul a fost definit, pe drept cuvînt, ca

---

[1] Jauss, 1970*a*, p. 83.
[2] Todorov, 1970*a*, pp. 28—41.
[3] Cf. Kristeva, 1968*c*, pp. 62—63; Genot, 1968, pp. 52—57.

o motivaţie implicită a povestirii („récit"), o motivaţie care provine de la un soi de contract ce include o anumită conduită într-o maximă generală [1]. Însă motivaţia implicită a textului medieval ţine de tradiţia poetică. Faptul că Tristan îi scrie Isoldei o scrisoare lungă pe o vărguţă de alun, în *Le Chèvrefeuil*, i-a intrigat pe mulţi cititori moderni şi a dat naştere interpretărilor celor mai variate: concepţia noastră despre relaţiile spaţiale nu are nici o importanţă, căci numai ce spune textul pare *adevărat* [2].

Textul figurează aparenţe: noi nu putem decît să constatăm în ce mod o face. De îndată ce figuraţia presupune mai mult de un fapt, şi unul din ele este dat ca un produs sau ca un termen, pe baza acestuia se pot prezenta trei situaţii:

1. Continuitate între o cauză şi acest efect.
2. Discontinuitate (în timp, spaţiu sau ordine de mărime) între cauză şi efect.
3. Absenţa cauzei.

Situaţia 1 va fi norma noastră.

Situaţia 2 este „magică": ea comportă o idee complexă şi, fără îndoială, confuză de cauzalitate, căci puterea se asociază cu ştiinţa şi cu arta; orice efect generat de aplicarea unor cunoştinţe „ştiinţifice" intră în această categorie, de exemplu farmecele făcute de Merlin.

Situaţia 3 este feericul pur, în care orice cauzalitate este redusă, în cazul cel mai bun, la ideea de *agens*.

Modurile de realizare a situaţiilor 2 îi 3 pot fi clasificate la rîndul lor după trei modele narative:

1) Apariţia de îngeri sau de sfinţi (sau de demoni), vise prevestitoare, profeţii, miracole: elemente care semnifică o intervenţie divină în desfăşurarea acţiunii umane. Ca atare, ele sînt, într-o oarecare măsură, previzibile: ele implică situaţia 2 mai curînd decît pe cealaltă. Aceste elemente se numără printre componentele obişnuite ale povestirilor hagiografice şi ale teatrului, unde îmbracă în general un aspect liric; sporadic, sînt întîlnite şi în celelalte părţi ale corpusului.

---

[1] Genette, 1969, pp. 76—77 şi 98-99

[2] Rychner, 1966, pp. 277—279.

2) Figurația de zîne, vrăjitori, ghicitori și alți adepți ai artei „nigremance" ; figurația operațiilor pe care le fac ei și a produselor acestor operații, filtru, otravă sau deplasarea unor obiecte imobile. Multe din aceste figurații provin din tradiții populare locale sau din surse literare antice. Aceste elemente realizează atît situația 2 cît și pe cealaltă.

3) Descrierea de obiecte și de circumstanțe (exemple: Mary, I, 116—125 și 140—149): categorie destul de bogată în povestirile bazate pe cunoscuta „matière de Bretagne", unde se găsesc amestecate cu pure hiperbole descriptive cele mai multe din motivele vehiculate de poveștile de origine galeză sau irlandeză răspîndite în secolul al XII-lea pe continent: imagini extraordinare ale unor obiecte cu dublă aparență instabilă, fără să se știe care din ele este cea mai importantă; ale unor obiceiuri ciudate, care stabilesc o relație reală între evenimente fără legătură firească între ele. Aceste elemente realizează aproape întotdeauna situația 3.

Ultimele două categorii conțin multe tipuri figurative, apărînd solid constituite încă din perioada primelor „romane" franțuzești, pe la 1160—1180. Pînă dincolo de secolul al XV-lea, „romanul" va fi terenul privilegiat al întîmplărilor miraculoase și stranii. Este vorba de un fapt de structură poetică: miraculosul exercită o funcție majoră, include imprevizibilitatea în povestire („récit"). În capitolul VIII, voi reveni asupra acestui punct. Factorii, destul de puțin variați dealtminteri, care constituie miraculosul sînt codificați în limba romanescă: folosirea lor este definitorie pentru un verosimil ce îi este caracteristic: un principiu de integrare care leagă textul concret de ceea ce, peste două sau trei decenii, a devenit tradiție.

Receptorul medieval așteaptă de la textul poetic nu atît un mesaj, cît mai ales o anumită calitate auditivă; o calitate care, ascultată, să apară ca un desen în care se complace. Construcția înseamnă mai mult decît comunicarea. Manifestarea extremă (dar constantă) a acestei tendințe apare în virtuozitatea verbală, atît de sensibilă în multe texte, legate de ceea ce am numit teatralitatea acestei poezii: ea joacă

pe bilingvism, pe trilingvism [1] sau deformează cuvîntul ca să găsească rima: *latin* devine *laton*, ca să rimeze cu *garderon* în „fabliau"-ul intitulat *Baillet*. *Gabs*, *bourdes*, frecvente chiar și la cei mai vechi trubaduri [2], vor invada aproape toate genurile începînd cu anul 1200: amplificări nepotrivite care dezvoltă un motiv pe un ton diferit, enunțuri alcătuite din lungi serii acumulative ce mimează felul în care își laudă marfa un vînzător ambulant sau strigătele negustorilor; fragmente făcute din sunete fără sens, deși se supun ritmului versului ... Acest ultim procedeu, din care cel mai vechi exemplu este *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf, pe la 1260, va deveni tradițional în teatru, unde „figurează" limba ebraică, pe cea caldeeană, ba chiar și limba diavolească. El își găsește corespondentul în poezia lirică: „refrenele onomatopeice", din care lista lui Van den Boogaard menționează vreo patruzeci [3]. Aspectul cel mai izbitor al acestei explozii sonore este caracterul ei sistematic: pot fi recunoscute legi distributive, datorate poate efectului de imitație, pastișei, așa-numitei „contrafacture", procedee favorizate de forța proprie tradiției. Astfel, folosirea dentalei sonore *d*, a lichidelor *l* și *r* este predominantă. Aceste sunete alcătuiesc un fel de formule care generează serii apofonice: *dor* — urmat de silabele *-ele*, *-eleu*, *-elo*, *-elodo; deur-*, *dur-*, *dar-*, cu diverse sufixări; *del-*, *don-*; sau, cu combinare prefixală, *-der-*, *-del-*, *-don-*. Asemenea observații nu cuprind toate faptele, însă ele semnalează cel puțin o tendință către regularitate. Începînd cu secolul al XIII-lea, proliferarea figurilor de sunete în cele mai multe din formele poetice tinde, indirect, către aceeași slăbire a sensului cognitiv. Așa-numiții „farceurs" de la sfîrșitul evului mediu ajung să facă procedeu comic din proasta înțelegere a limbajului: comunicarea este imposibilă, deși codul este inteligibil.

Din acest punct de vedere, formele cele mai caracteristice, „la fatrasie" și „la resverie", mult timp necunoscute,

---

[1] Zumthor, 1963*a*, pp. 82—111.
[2] Fechner, 1964.
[3] Boogaard, 1969, pp. 260—262.

au făcut în ultimii ani obiectul mai multor studii [1]. Amîndouă, deşi se deosebesc prin regulile de înlănţuire şi de versificare, se caracterizează printr-o ruptură sistematică a articulării, fie la nivelul discursului (incoerenţă de la o frază la alta), fie chiar la nivelul frazei, unde se produce disocierea semantică între subiect şi predicat, întrucît sînt luate din serii de cuvinte ale căror claseme sînt incompatibile.

„Fatrasia" propriu-zisă, care pare să fi fost caracteristică Picardiei din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, a dat naştere, pe la 1300, aşa-numitului „fatras", „îngrămădire", care s-a menţinut pînă în secolul al XVI-lea. Foarte rigidă din punct de vedere formal, „fatrasia" este alcătuită dintr-o strofă de şase pentasilabe urmate de cinci heptasilabe. „Fatras"-ul încastrează („enchâsse") — în vederea unui efect suplimentar de contrast, la un alt nivel — aceste unsprezece versuri, reduse la izometrie, între cele două versuri disociate de un distih, compus, în general, în registrul de expresii al cîntecului de dragoste. Dealtfel, după 1430, „fatras"-ul subzistă ca formă, dar renunţă la nonsens. „Resveria", probabil dialogată, aşa cum a fost, cel puţin în unele cazuri, „fatras"-ul, este construită pe o opoziţie sistematică, în spaţiul foarte redus al unui distih (7 + 4 silabe, cel mai adesea), între continuitatea ritmului, a rimelor şi a sintaxei, şi ruperea înlănţuirilor semice. Atît „fatrasia" cît şi „resveria", ca forme autonome, au avut o existenţă destul de scurtă: de la sfîrşitul secolului al XIII-lea pînă în prima jumătate a secolului al XIV-lea. În momentul cînd tradiţiile arhaice erau pe cale să dispară, ele au marcat rezultatul convergent şi formalizarea unor tendinţe care-şi au originea în antichitatea tîrzie. Ulterior, ele au fost recuperate, ca ornamente, de teatrul din secolul al XV-lea, înainte să reapară, sub o formă mai puţin precisă, în aşa-numitul „coq-à-l'âne" din veacul al XVI-lea. „Fatrasia" şi „resveria" se nasc dintr-un joc intern al limbajului care nu are nimic de-a face cu nici un fel de suprarealism. Nu este vorba să fie dezarticulat realul, să fie eliberat spiritul de aservirea faţă de presupoziţiile şi de inerţia limbajului

---

[1] Zumthor, 1961, 1963*a*, pp. 162—170 şi 1963*d*; Kellermann, 1968 şi 1969; Jauss, 1970*a*, pp. 86—87.

natural. Nu este disociat limbajul ca instrument de comunicare, căci, sub acest aspect, el rămîne străin poeziei. Nu este nesocotită decît coerența lui semantică aparentă [1]. Totuși, prin acumulare, prin abuz repetat, un plan obscur, activ în discurs, pare că vrea să-l împingă pe acesta pînă dincolo de el însuși, poate către tăcere; dar nu va ajunge la această limită înainte de Rabelais [2].

În aceeași direcție merg jocurile de litere cum sînt anagramele sau acrostihurile. Vechi și bine înrădăcinate în tradiția latină [3], acestea nu prea pătrund în limba vulgară înainte de secolul al XIII-lea, la început sub forma discretă de semnătură „par engin" (cu ingeniozitate), cum este:

c'on fai*t* *par* bie*n* pov*re* seurnon ...

din versul 9100 din *L'Escoufle.* unde, de la dreapta la stînga, se află numele lui (Jean) *Renart.* Semnături de felul acesteia se întîlnesc pînă la sfîrșitul evului mediu. Și la Villon se mai găsesc cîteva. Așa a fost identificat Péronne, destinatarul cunoscutului *Voir Dit* de Machaut. Însă procedeele de felul acesta nu se complică și nu se răspîndesc cu adevărat decît în secolul al XV-lea. Ele cer, de îndată ce ating o anumită complexitate, lectura oculară. Existența acestor jocuri de litere este incontestabilă, deși răspîndirea lor pare să fi fost destul de limitată. Periodic, se fac tentative de a decripta grafismele lui Charles d'Orléans sau Villon, cu speranța de a descoperi, sub înșiruirea de consoane și de vocale, o comunicare disimulată. Rezultatele acestor cercetări sînt, în general, derizorii [4]. Descoperirea și studierea recentă a paragramelor lui Saussure, în aceeași măsură ca lecturile etimologice ale lui Guiraud [5], sugerează că s-ar impune reexaminarea serioasă a faptelor. Jocul de litere, dacă existența lui este sigură, provine dintr-o necesitate specifică textului și indică predo-

---

[1] Lewicka, 1970; Paris, 1970, pp. 135–136; cf. Sewell, 1952.
[2] Paris, 1970, pp. 49–79.
[3] Curtius, 1956, cap. XV; cf. Zumthor, 1969*b*.
[4] Fox, 1969, pp. 13–14.
[5] Starobinsky, 1964 și 1967; Aron, 1970; Guiraud, 1970, pp. 135–150.

minarea absolută a formei interne asupra oricărei funcţii reprezentative.

Poezia medievală nu este mai puţin semnificantă decît altă poezie. Dar ea semnifică altfel. În poezia medievală, sensul nu provine atît din modul în care discursul, pe măsură ce se compune, se joacă cu limbajul, contestă unităţile semnificative ale acestuia şi ierarhiile structurale, cît dintr-o coerenţă caracteristică, transmisă prin tradiţie şi apărată de un sistem formal foarte stabil. Referentul ei este o esenţă dată ca universală, nu o fiinţă particulară.

Poezia de care ne ocupăm este, bineînţeles, omogenă, nu monolitică. În organizarea ei se observă, de-a lungul veacurilor, alunecări, deplasări de accente, legate într-un fel oarecare de mişcarea istoriei. Primii indici ai acestor tensiuni pot fi simţiţi foarte devreme; încetul cu încetul ele converg ca tendinţe ce se opun tendinţelor arhaice, juxtapunîndu-se acestora şi, uneori, deformîndu-le. Aceste noutăţi se manifestă progresiv, la suprafaţa expresiei, în cursul secolului al XII-lea; reliefurile devin mai pronunţate în secolul al XIII-lea, dar abia la mijlocul secolului al XV-lea omogenitatea primitivă va fi definitiv pierdută.

Pare să se fi operat o deschidere către concret şi către experienţa particulară, pornindu-se de la tipuri, prin mijlocirea descrierii, a cărei generalizare este caracteristică pentru roman: mişcare ce prezintă analogii cu trecerea spre anecdotă, observată la acea epocă în sculptură [1]. Această deschidere va fi, încă multă vreme, doar virtuală. Descrierea a introdus circumstanţa, ca amplificare sau explicaţie narativă a tipului. Însă ea rămîne ornament, accesoriu, chiar cînd dimensiunile sînt considerabile: ea ţine mai mult sau mai puţin de o practică alegorică. Abia mai tîrziu va ajunge să ofere tema: de pildă, în unele poeme ale lui Charles d'Orléans, parţial poate şi în *Testamentul* lui Villon, în anumite capitole din *Le Petit Jehan de Saintré*. De-a lungul acestor veacuri, posibilităţile de a folosi limbajul poetic pentru transmiterea unui mesaj personal sporesc necontenit, dar sînt foarte inegal exploa-

[1] Focillon, 1965, pp. 304–307.

tate. Sistemul de expresie tipic stabilește și de acum înainte izotopia generală a discursului poetic; iar această izotopie predetermină în mare măsură interpretarea părților netipice introduse treptat în discurs. În felul acesta ar putea fi înțelese aluziile făcute de mai mulți autori din secolele XII-XIII la *sens*, la *senefiance*, referindu-se la propria lor operă: ei proclamă conformitatea dintre cuvîntul lor (poemul) și un anumit model semantic și arată, ca să spunem așa, cum trebuie să fie orientată lectura.

Nivelele de sens

Ceea ce se oferă lecturii noastre, apoi interpretării, este sensul operei, definit ca mai sus: „legenda" textului, *legenda*, în accepția originară (și medievală) a acestui termen, „ceea ce trebuie citit", neutru calificativ și totodată verbal, conotează o modalitate imperativă. Poezia, așa cum s-a spus, vorbește despre limbaj. În evul mediu, lucrurile nu s-au întîmplat altfel decît astăzi. Sîntem închiși în text sau (dacă informația ne-o îngăduie) într-un ansamblu de texte comparabile. De aici se naște întrebarea: „legenda" se va defini pornind de la tradiție sau de la textul individual? Tradiția, text virtual și continuu pe care se desprind textele concrete, accesibil prin mijlocirea tuturor acestora luate laolaltă, se identifică în practică, pentru noi, oamenii moderni, cu caracterele constante ale corpusului, sau măcar cu unele secțiuni foarte întinse ale acestuia. Textul nu actualizează decît o parte din posibilitățile oferite de tradiție: în schimb, el are o unitate proprie. O interpretare centrată pe text pornește de la această unitate pentru a explica tot ce realizează el, dar numai acest lucru. În schimb, dacă procedăm la inventarierea posibilităților tradiționale ca atare și la elaborarea lor, formulînd regulile generative ale genului sau ale speciei cărora le aparține textul, operația aceasta implică neglijarea unității. Cele două demersuri coincid foarte rar. Cînd este vorba de poezia medievală, combinarea lor este indispensabilă, căci altfel un factor esențial scapă cercetării: tocmai factorul care se află

la baza participării, în cadrul textului, a autorului şi a receptorilor săi la un univers poetic imanent.

Descrierea unui număr oarecare de texte creează posibilitatea grupării lor în ansambluri ce constituie subdiviziuni ale corpusului; studierea acestora din urmă duce la o definiţie dinamică; pornind de la această definiţie, ne întoarcem la texte ca elemente integrate în aceste ansambluri. De la primul la cel de-al treilea moment al analizei, se procedează prin inducţie, de la al treilea pînă la ultimul, prin deducţie. Al treilea moment, cel al teoriei, este momentul semiotic, momentul cînd sînt elaborate modelele şi se determină regularităţile [1]. Tradiţia va fi definită ca totalitatea acestor modele. Putem regreta absenţa unui model teoretic prealabil, care ar putea sluji drept călăuză descrierii. Dar însăşi ideea unui asemenea model mi se pare contradictorie, de vreme ce este vorba de o poezie cu totul străină de propria noastră cultură. Nu spun că nu este nevoie să se facă o distincţie clară între categoriile teoretice şi categoriile descriptive: cu cît teoria va fi mai explicită, cu atît descrierea va fi mai coerentă. Rămîne totuşi antinomia între un model, în principiu desăvîrşit, şi realizările lui în timp; între o definiţie şi ceea ce nu este niciodată strict definibil; tensiune dialectică între o schemă formală şi cultura care o susţine şi o justifică. Astfel, se pare că trebuie să dispunem neapărat de trei puncte de vedere simultane: cel al unui anumit univers de cultură în plasticitatea lui temporală; cel al formei-sens instituită de teorie; şi cel al conţinuturilor particulare şi al variaţiilor individuale ale uzajului. Însă, orice teorie despre poezia medievală, întrucît este legată de noţiunea de tradiţie, este mai direct tributară decît oricare alta unei descrieri prealabile.

De aici decurge dificultatea, şi poate chiar imposibilitatea, de a ne ridica la un foarte înalt grad de generalizare. Nu avem motive s-o regretăm. Universalul este un truism; dar constatarea numai a particularului este tautologică. Orice teorie ştiinţifică este cuprinsă între aceste extreme. O explicaţie eficace, în care faptele particulare nu se diluează, se situează

---

[1] Kristeva, 1969*a*, p. 423.

la un nivel mediu de generalitate. Acest nivel ne este sugerat de inventarul corpusului, adică de o fenomenologie a obiectului.

Poetica nu poate fi decît nominalistă [1]. Textul o presupune, dar nu este niciodată simpla ei ilustrare. De aceea, cele mai mici elemente textuale prezintă, pînă la o imprevizibilă probă contrarie, o pertinență egală. De fapt, analiza va porni de la unele puncte strategice a căror alegere poate varia foarte mult de la cititor la cititor; însă, ea va trebui să cuprindă oricum inventarul complet al elementelor care alcătuiesc textul, adică al elementelor cu care acesta operează, la toate nivelele, simultan [2]. Precizia extremă a analizei cerută de această situație duce de fapt la perceperea (în sînul unor tradiții riguroase, dacă nu rigide) unei intense mișcări la suprafața textului, ca un refuz al înseși acestei materii față de orice demers definitiv; o umilă, sfioasă, uneori stîngace, dar fundamentală nevoie de libertate.

Starea actuală a aparatului conceptual de care dispunem face aproape inevitabilă, în această muncă de interpretare, folosirea termenului, atît de uzat, de „structură". Să căutăm însă să nu ne lăsăm înșelați de el: în ce măsură operațiile mentale pe care le implică descrierea „structurală" corespund relațiilor reale dintre obiectele și elementele obiectelor studiate? Tot așa se întîmplă cu termenul „cod", necesar ca să explicăm în mod logic funcționarea comunicării. Polemicile angajate cîndva între structuraliști și istorici se explică printr-o tendință firească a celor dintîi (și care decurge din presupozițiile terminologiei pe care o folosesc) de a socoti structurile ca bază a unei identități, mai curînd decît ca proiectare sincronică a unei situații fundamental istorice: important este să-i interzicem modelului orice statism, să ne ferim de reducerile abuzive și de extrapolările la care împing acestea. Faptele concrete depășesc întotdeauna, într-o măsură oarecare, modelul, ceea ce, fără să-i știrbească întru nimic validitatea, îi limitează posibilitățile de aplicare. Sistemul de semnificație lasă un reziduu nesimbolizabil care, la nivelul generalităților, poate că nu interesează, dar nu înseamnă că

[1] Meschnonnic, 1968, p. 134; Segre, 1969*a*, pp. 85–87.
[2] Greimas, 1970, pp. 276–277.

nu este prezent în *legenda* textului. Aici este vorba despre noţiunea saussuriană, sau glossematică, de semn, izomorfismul presupus între semnificant şi semnificat, expresie şi conţinut, sau oricare va fi numele ce li se dă. Noţiunea nu va fi pe deplin utilizabilă decît dacă modul în care este folosită îngăduie depăşirea acestei dihotomii [1].

În privinţa aceasta, hermeneutica se opune dialectic structuralismului [2]. Structurile nu sînt nici inerte nici — măcar — stabile. Ele apar dintr-o relaţie între observator şi „obiectul" lui, răspund unei chestiuni preliminare, pun în ordine ceea ce a fost descifrat în prealabil [3]. Din punct de vedere filosofic, *structura* trimite la noţiuni ca gen, formă, stereotip; din punct de vedere lingvistic, la combinaţie, pertinenţă, sistem [4]; şi unele şi altele interferează, într-o depăşire reciprocă, şi contribuie la definirea statutului textului medieval. Una din fazele analizei tinde să găsească şi să definească, la toate nivelele, elementele textuale pertinente; acestea sînt dotate cu o marcă: recurenţa lor în tradiţie [5]. Se stabileşte o relaţie asemănătoare cu aceea care, în doctrina saussuriană, uneşte limba cu vorbirea: analogie de ordin metaforic. Astfel, orice termen lingvistic aplicat enunţului poetic constituie o metaforă sau o metonimie [6]. Semiologia faptului poetic cuprinde lingvistica, socotită ca o disciplină cvasiontologică, pornind de la discursul pe care-l ţine *ça*, vorbind prin lucruri [7]. În discursul poetic medieval, acest *ça* capătă pentru noi înfăţişarea tradiţiei. Interpretarea va privilegia, aşadar, descifrarea mesajului folosind elementele codului; ale vorbirii, datorită elementelor limbii; se va feri să cadă victimă iluziei potrivit căreia numai paradigmele par să aibă o valoare ştiinţifică ...

---

[1] Cf. Todorov, 1970*a*, pp. 21–22 şi 100.
[2] Cf. Genette, 1966, pp. 155–164.
[3] Avalle, 1970*a*, pp. 87–95.
[4] Segre, 1969*a*, pp. 19–21.
[5] Cf. Corti, 1969, pp. 65–69.
[6] Cf. Genette, 1966, pp. 145–170; Greimas, 1967 şi 1970, p. 278; Barthes, 1968*a*, p. 6; Ruwet, 1968 şi 1970; Halliday, 1964; Meschonnic, 1969, p. 22 şi 1970, pp. 11–12; Segre, 1969*a*, p. 18; Uitti, 1969; Guiraud-Kuenz, 1970, pp. 37–57; Kuenz, 1970; Todorov, 1970*d*.
[7] Segre, 1969*a*, pp. 67–70.

Aceasta explică primejdia, dar și utilitatea unor enumerări. Nu vreau să discut metodele statistice[1]: eu mă situez în afara lor. Dificultatea de care ne lovim aici ține, evident, de istoricitatea faptelor de cultură. În ordinea fenomenelor naturale, se poate interpreta prin sistem realizările sistemului. În ordinea culturii, sistemul și realizarea comportă, fiecare la rîndul său, o variabilitate proprie. De aceea, în timp ce în natură o previziune diacronică (deci statistică) este întotdeauna posibilă, în cultură numai inducțiile sincronice o pot înlocui. Dacă din cînd în cînd mi se întîmplă să număr faptele textuale, n-o fac decît în mod empiric, ca să sugerez probabilitatea lor în sistem. Nu folosesc elementul numeral decît ca pe o lupă sau ca pe o sticlă fumurie, provizoriu, ca să pricep mai bine un amănunt poate revelator; nu ca pe o mașină de precizie, pe care aș fi incapabil s-o manevrez. Totuși, frecvența unei forme face parte din definiția ei, constituie aspectul cantitativ al unei mărci.

Cea dintîi operație constă în semnalarea indicilor formali care vor permite deschiderea spiralei hermeneutice. Cu toate acestea, studiul formelor nu este util decît în măsura în care ele comportă semnificație. Dar sensul nu este omogen nici în modul său de producție nici în efecte. Analistul se vede nevoit să distingă, printr-un artificiu de expunere, mai multe straturi; interpretarea va arăta unitatea lor, indisociabilă în realitate, dacă ținem seama de stilurile colective sau individuale, de tipurile și de mărcile culturale care le influențează. Au fost propuse mai multe modele: cel al lui Soerensen opune *limbă, stil, motiv* și, respectiv, *materie* ca substanță și formă a expresiei și a conținutului; cel al lui Todorov, în legătură cu povestirea („récit").distinge aspectul „verbal" (frazele textului ca atare). „sintactic" (compoziție) și „semantic" (temele[2]). O clasificare ce cuprinde toate faptele poetice trebuie să meargă mai departe; aspectul „verbal", care im-

---

[1] Cf. Greimas, 1962, pp. 248—250; Posner, 1963; Chatman, 1967*b* Deležel-Bailey, 1969; Meschonnic, 1970, p. 33; Guiraud-Kuenz, 1970, pp. 62—64.

[2] Domerc, 1969, pp. 103—104; Todorov, 1970*a*, p. 24; cf. Todorov, 1964; Panofsky, 1967, pp. 137—144.

plică limba în toată complexitatea ei, va exploda din pricina exigențelor emanînd chiar din limbă. O oglindire semnificativă se simte, într-adevăr, așa cum am semnalat-o mai înainte, în sclipirile formei, la nivelul diverșilor ei constituenți, sunete, cuvinte, ca unități izolabile, fraze considerate ca tipuri de organizare, și chiar în enunț în totalitatea lui, socotit ca o combinare și un dozaj de elemente. Adunate astfel, independent unele de altele, în fazele succesive ale analizei aceste trăsături sfîrșesc. în general, prin a se concentra, constituind un fel de bază, pe care se sprijină sensul referențial.

Propun să fie distinse cinci straturi de semnificație, ierarhizate de jos în sus, în felul următor:

1. Un strat fonic, ale cărui unități sînt silabele ca atare, timbrurile vocalice, zgomotele consonantice, în măsura în care distribuția lor comportă vreo trăsătură perceptibilă; recurențe, ecouri, grupări preferențiale marcate de accent (de exemplu, predominarea vocalelor ascuțite și a consoanelor lichide; sau a echivalențelor între rimă și cezură etc.).

2. Un strat morfo-sintactic, ale cărui unități sînt faptele gramaticale ca atare. Astfel, un text în care domină parataxa, sau ale cărui verbe sînt toate la prezent, sau în majoritate negative, comportă o anumită predispoziție semantică deosebită. Orice text are, sub acest aspect, o configurație caracteristică.

3. Un strat lexical, sau de vocabular ca atare (înainte de a intra în alcătuirea frazelor), rezultînd din distribuirea acestuia în substantive, verbe, adjective, sau în cîmpuri morfo-semantice.

4. Un strat format din unitățile figurative minimale luate în ele însele și, dacă este cazul, în înlănțuirea lor.

5. Stratul tematic, ale cărui unități sînt în general lungi fragmente de enunțuri.

Clasificarea aceasta, după cum se vede, se deosebește de cea a lui Bense [1] sub mai multe aspecte. După părerea mea, cel mai important aspect este cel care se referă la distincția între semnificați denotați și conotați. Cvasiimposibilitatea de a-i distinge în discursul medieval mă silește să-i înglobez îm-

[1] După Eco, 1968, p. 67.

preună din două puncte de vedere succesive (straturile 4 și 5). Ceea ce eu numesc strat tematic corespunde, într-o mare măsură, „așteptărilor ideologice" ale lui Bense. În toate cazurile subzistă o informație poetică globală a textului, care nu se actualizează în nici unul din straturile particulare, dar care integrează textul, ca totalitate, în tradiție.

De la strat la strat se produce un cumul. Efectul de sens, foarte diluat în cel dintîi, se precizează și se fortifică în cele ce urmează; nu devine evident decît în cel de-al patrulea, odată cu diversitatea și ambiguitățile ce-i sînt caracteristice. Primele trei straturi fixează o izotopie; împreună, ele alcătuiesc un fel de vocație semică ce predispune textul la o anumită semnificanță mai curînd decît la o alta; ele dau o preinformație (de fapt, pentru cititorul modern, o postinformație) care orientează atenția receptorului.

În producerea textului, aceste texte corespund unor nivele de structurare; pentru interpretare, ele sugerează nivelele de analiză. Se constată că tipurile, așa cum au fost definite în capitolul precedent, se pot situa la unul sau la altul din aceste nivele (în afară, poate, de primul), și, în general, chiar la mai multe în același timp. Distincția propusă de mine comportă o doză de arbitrar: nu este vorba să descoperim un adevăr global al textului, ci mai curînd să instaurăm un sistem de notație deschisă, în măsură să explice schimbul ce se operează între obiect și subiectul-auditor (sau cititor) și invers. Dar, avînd în vedere enorma diferență dintre culturi, analistul îndeplinește funcția care odinioară îi revenea publicului auditor. Relația, stabilită cu multă prudență, se sprijină pe proprietățile obiective ale „stării estetice" a textului [1]: poate chiar ne permite, fie și cu prețul unei oarecare distorsiuni a perspectivelor, să întrevedem ce a însemnat cîndva raportul dintre poet și poem.

Fiecare strat constituie un ansamblu de reguli pe care analistul le poate folosi ca să reprezinte un anumit aspect al expresiei. Stratul este, prin urmare, un plan de cunoaștere. Trecînd de la unul la altul, analistul le reexaminează pe cele precedente și le asumă sau, dimpotrivă, nu le poate asuma

---

[1] Bense, 1969, p. 8.

în cel care îi este superior ierarhic; dealtfel, această alternativă poate fi interpretată în două feluri, după cum credem că trebuie s-o socotim: particulară sau specifică. Asupra acestui punct voi reveni.

Ca să evităm o prea mare dispersiune printre faptele observate, propun să redistribuim, empiric, cele cinci straturi de sens în trei nivele:

1. Cel al materialităţii operei (în sens fizic), al „substanţei" ei, ca să zicem aşa: al dublei articulaţii a limbajului, potrivit terminologiei propuse de A. Martinet încă din 1946, o terminologie ce trebuie folosită mai curînd prin analogie decît literal, dar care are avantajul de a defini funcţional forma mesajului constituit de sunete şi de legăturile sintagmatice.

2. Cel al compoziţiei (în sens, dacă putem spune astfel, chimic); elementele acestei materii, unităţi lexicale şi figuri stilistice, a căror greutate proprie şi funcţie specifică în poezie constituie ceea ce s-ar putea numi a treia articulaţie.

3. Cel al mesajului socotit sub aspectul comunicării: motivele şi temele.

Analiza acestor nivele va trebui să dea la iveală două serii de relaţii între elementele identificate: distribuţionale (orizontale) şi integrative (verticale)[1]: acestea din urmă se extind, dincolo de frază, la tot enunţul şi, în mod mai puţin precis, chiar dincolo de el, la o schemă tradiţională care integrează toţi constituenţii celorlalte nivele. Aceste integrări succesive au o direcţie unică: se întîlnesc sunete puternic valorizate, dar nu ca elemente integrate în enunţ sau în schema tradiţională. Situaţia inversă nu este valabilă. Direcţia integrării corespunde creşterii succesive a efectelor de sens, creştere ce depinde de o anumită acumulare memorială produsă la nivelul receptor pe măsură ce se desfăşoară poemul.

Primul nivel de analiză comportă două tipuri de observaţii. Unul se referă la modul de existenţă sonoră a mesajului: rime, ecouri şi diferite jocuri, „figurile de sunete" propriu-zise, precum şi o serie de fapte a căror intenţionalitate este mai puţin limpede, de exemplu, distribuirea timbrurilor vocalice şi a calităţilor consonantice. Trebuie, aşadar, per-

[1] Benveniste, 1966, pp. 123–125.

cepute unele funcţii fonice în pura materialitate a lanţului. cîntat sau vorbit [1]. În această perspectivă, versul apare doar sub aspectul de şir de sunete şi de accente, oarecum funcţionalizate, adică dotate cu o marcă ritmică: recurenţă, alternanţă, contrast. Celelalte observaţii se referă la combinarea semnelor constituite (nu la înseşi aceste semne): organizare sintagmatică, natura liniilor sintactice. Distribuirea figurilor sintactice în poem este adesea făcută în aşa fel încît produce efecte uşor de perceput. Obişnuitele efecte de recurenţă, sau de contrast: aceasta se explică în parte prin faptul că anumite tipuri, aşa cum am văzut, comportă modele privilegiate de construcţie. Din acest punct de vedere, versul apare (mai limpede în perioada arhaică, mai puţin limpede în secolul al XIII-lea) ca o schemă gramaticală, dotată, ca atare, cu valori proprii. În cazul acesta, ca şi în acela al articulaţiilor sonore, se poate vorbi despre semantizarea ritmului [2]: producere a unui efect de sens deocamdată vag, de funcţionalizare intrinsecă, un fel de apel la integrare într-un nivel semantic superior.

În ciuda preferinţelor manifestate de anumite subtradiţii pentru anumite forme sintactice, limba poetică medievală, în toate varietăţile ei, prezintă întotdeauna un caracter sintactic, explicit şi discursiv şi, datorită acestui fapt, se poate presupune o mare asemănare cu limbajul practic. De altfel, aceasta este cauza principală a contrasensurilor cărora le-a dat naştere interpretarea multor texte medievale. Sub acest aspect, analiza trebuie să tindă, aşadar, să stabilească un fel de tipologie a textului, specificitatea lui provenind din distribuţia caracteristică pe care o asigură elementelor sale, uneori comună tuturor textelor corpusului.

Al doilea nivel de analiză cuprinde elementele vocabularului, iar acest lucru se petrece în două feluri, după cum elementele vocabularului integrează o dublă serie de constituenţi (sunetele şi semnele); sau ca unităţi lexicale.

Analiza fonică coincide parţial cu cea care a fost făcută la primul nivel. Se va proceda, aşadar, mai curînd la o gru-

---

[1] Cf. Fonagy, 1961; Todorov, 1964, pp. 34—39.
[2] Dufrenne, 1963, pp. 42—45 şi 59—60; Jakobson, 1963, p. 171.

pare a cuvintelor din text, în cîmpuri morfologice, pe baza asemănărilor formale: vor ieşi la iveală diverse jocuri de repetiţii, de echivalenţă sau de contrast, ca producători ai unui ritm lexical formal. Analiza semnelor va permite delimitarea unui anumit număr de cîmpuri semantice, ba chiar precizarea relaţiilor (de identitate, de excludere, de asemănare) între elementele acestui cîmp. Distribuţia lor în text pune în evidenţă ceea ce aş numi un ritm lexical semic [1].

Ca unităţi lexicale (cu excepţia cîtorva instrumente incolore), vor fi enumerate şi comparate substantivele, adjectivele, verbele, adverbele. Criteriul de clasificare este nu atît clasa gramaticală, cît mai curînd exercitarea reală a unei funcţii. În felul acesta se obţine un tablou semnificativ al virtualităţilor semantice ale textului, după cum predomină net elementele verbale (denotînd o activitate gestuală sau afectivă), sau substantivele (denotînd obiecte). Elementele adjectivale (calificări) şi adverbiale (circumstanţiale) sînt, în general, rare în poezia timpurie, cu excepţia romanului. Distribuţia acestor elemente de-a lungul poemului produce, la rîndul ei, un ritm a cărui examinare dă la iveală, în mod accesoriu, prezenţa unor cuvinte (sau familii de cuvinte) cheie, ba chiar a unor cuvinte (sau familii de cuvinte) rime.

Semnalarea figurilor de stil poate interveni în acest moment, în măsura în care coincide cu observaţiile precedente sau le confirmă. Dar, aşa cum am văzut, nu putem considera procedeele retoricii ca fiind semnificative prin ele însele. Dacă din folosirea lor se desprinde un efect de sens caracteristic, faptul se explică printr-o anumită distribuţie a acestor figuri în text. Însă distribuţia a fost, de fapt, examinată în primele faze ale analizei; metaforele, cînd s-a făcut analiza semică, figurile gramaticale, în timpul analizei sintactice.

O comparaţie între observaţiile făcute la primele două nivele dă la iveală fie o concentrare, fie o aparentă dispersare a efectelor: o închidere a expresiei asupra ei însăşi, sau o deschidere care poate semnifica o trimitere la vreun sens referenţial.

---

[1] Kibedi-Varga, 1963, pp. 129—145.

Ultima fază a analizei se situează la nivelul *motivelor*: cuvîntul este luat în sensul propus de Czerny [1], ca unitate de formalizare elementară a conținuturilor. De fapt, tocmai pe acest plan elementele tradiționale (tipice), mai numeroase decît la alte nivele, sînt cel mai ușor de identificat. Cu alte cuvinte, nivelul semantic („tematic"), oricare ar fi el în aspectele lui esențiale, apare formalizat în unități minimale predeterminate.

Orice motiv comportă un înveliș lexical, dar și un aspect ce reprezintă realizarea modală cu ajutorul sintaxei. Prin faptul că se realizează într-o frază, motivul se află legat de un verb purtător al unei modalități particulare, rezultat al mărcii morfematice ce-i este atribuită. După cum este la trecut, la prezent, la viitor, la optativ, însoțit sau nu de o negație, verbul colorează afectiv expresia motivului pe care o servește. Trubadurii și truverii, cu deosebire, scot din folosirea formelor verbale o gamă bogată de indici sau inflexiuni ce permit variații aproape inepuizabile, tratînd o materie prea puțin bogată în ea însăși. Același gen de efecte se observă în distribuția subiectelor gramaticale (*je-tu* și nonpersoana). Mai puțin precis sînt semnalate uneori jocuri semnificative în folosirea determinativelor (articole și demonstrative) în fața numelor de obiecte: efect de perspectivă care, cînd este dozat cu dibăcie, „încadrează", ca să zicem așa, între concret și abstract, între real și dezideral, între trăit și presupus, un conținut fundamental.

Aceste două moduri de realizare a motivelor se cumulează, generează o serie de opoziții, de ezitări evocatoare sau de confirmări strălucitoare, în care își are originea, de-a lungul poemului, ca un fel de vibrație aluzivă, adică încă o dată, un ritm ale cărui timpuri tari coincid aproape totdeauna cu cele ale vocabularului.

Ar rămîne de analizat ceea ce s-ar putea numi „teme", în sensul de ansambluri structurale de motive („la requête d'amour", lupta epică). Adesea, tema este expusă limpede la începutul unui text sau al uneia din părțile lui: urmarea dezvoltă și amplifică izolat motivele. Cuvîntul capătă astfel

---

[1] Czerny, 1959, pp. 45—47.

o nuanţă complementară; el desemnează punctul de plecare şi totodată temeiul unui enunţ. În practică, temele se confundă adesea cu tipurile. Însă ele au, ca să zicem aşa, o altă faţă, unde se reflectă o extratextualitate fără legătură cu analiza noastră.

Pe de altă parte, studiul motivelor dezvăluie modurile de înlănţuire (sintaxă textuală), ce sînt foarte variate. Rezultatele la care duce analiza acestui aspect sînt foarte diferite, în funcţie de subtradiţii; însă, în cadrul fiecăreia dintre acestea, diferenţele de la text la text sînt mult mai mici. Aici se pune problema structurilor narative asupra căreia voi reveni [1]. Deosebirile acestea constituie unul din criteriile de împărţire a corpusului. Ele sînt într-adevăr determinate de prezenţa sau de absenţa unei progresivităţi în enunţ, de integrarea sau neintegrarea unor mărci temporale în textura acestuia. Numai cînd se desprinde o astfel de progresivitate, o durată enunţiativă explicită, ireductibilă la simpa linearitate a limbajului, unitatea macrosintactică cuprinde textul în întregime; altfel, aceasta este greu de definit dincolo de nucleul ritmic pe care-l constituie strofa, cupletul, „laisse"-a. În privinţa aceasta, rolul cîntecului pare de netăgăduit: în general, absenţa cîntecului pare să fi impus o compoziţie mult mai riguroasă şi să fi conferit întregului enunţ un caracter de unicitate mai puternic.

De fapt, analiza va stărui asupra unor anumite nivele, după natura textului. Aici criteriul nu este decît ritmul global care integrează diferitele efecte ritmice particulare, sonore, sintactice, lexicale, tematice. Se va acorda cea mai mare atenţie tăcerilor ce rezultă din suspensiile textuale, suspensii ce corespund, într-un text modern, spaţiilor albe de pe pagină: întreruperi regulate sau neregulate, la sfîrşitul strofelor, sau al „laisses"-elor, sau marcarea acestora prin semnale mai greu de codificat, de pildă acel

ci fine *li* primerains vers

din *Erec* de Chrétien de Troyes.

---

[1] Greimas, 1970, pp. 188—189.

Din acest punct de vedere am putea distinge trei tipuri de texte:

1. Texte alcătuite dintr-o serie de unități ce pot fi definite cu destulă rigoare, de pildă:

a) Unități relativ închise, destul de slab legate între ele, fără ca, de la una la alta, să apară întotdeauna o progresie necesară (de exemplu, strofa din cîntecul de truver), sau:

b) Unități mai curînd deschise și grupate firesc în ansambluri destul de mari, legate printr-o oarecare progresie (de pildă, „laisse"-a epică).

2. Texte cu unitate globală, uneori simplă și analizabilă ca propozițiuni didactice sau narative, alteori complexă, rezultat al combinării mai multor discursuri și adesea mai greu de perceput: de exemplu, unitatea unor romane este atît de puțin evidentă, încît mulți medieviști au crezut că au de-a face cu o combinare întîmplătoare și artificială a mai multor lucrări inițial separate.

3. Texte a căror unitate este asigurată de un factor nelingvistic, deși el nu poate fi considerat extratextual propriu-zis; este cazul operelor dramatice, în sensul cel mai larg.

Numai în cazul textelor din categoria 1*a* analiza primului nivel este revelatoare, întrucît faptele pe care le dă la iveală sînt întotdeauna integrate în celelalte nivele unde îndeplinesc o funcție manifestă. Analiza categoriei 1*b* se referă cu deosebire la al doilea și al treilea nivel; cea a categoriei 2 adaugă o examinare foarte atentă a sintaxei textuale, întrucît aceasta constituie în general planul final de integrare a celorlalte elemente. Această sintaxă este, în realitate, pentru categoria 2, singurul factor textual determinant. Distincțiile de mai sus sînt cel puțin aproximative, totuși, din punct de vedere al economiei mijloacelor, ele pot fi justificate.

La fiecare nivel vor fi inventariate, pe lîngă elementele pertinente, adică unitățile care-l definesc, relațiile pe care aceste unități le întrețin în ordinea distribuției lineare (succesiune) și în ordinea funcțională (ierarhie). Producerea sensului este mai mult sau mai puțin voită și explicită; actualizarea ei, mai mult sau mai puțin riguros codificată. De aici decurge necesitatea de a distinge, măcar în principiu, semnele pro-

priu-zise de *indici;* aceştia nu semnifică decît în interiorul procedurii interpretative: aşa sînt, de pildă, majoritatea trăsăturilor fonice, cu excepţia rimei şi a celor mai elaborate dintre figurile de sunete [1].

În ce măsură ar putea fi utilizat aici cuvîntul *stil* ... de origine medievală, ce-i drept, dar de fapt latină? Teoria retorică a celor trei stiluri, umil, mijlociu şi sublim, consacrată de „roata lui Vergiliu" [2], este greu de aplicat limbii vulgare. Între anumite texte sau grupuri de texte, se constată, fără îndoială, diferenţe de ton ce pot fi identificate la nivelul sintaxei, al lexicului sau al figurilor. Însă aceste contraste sînt atît de puţin marcate, atît de puţin stabile, încît ele nu pot constitui temeiul unei opoziţii pertinente. Calificînd drept sublim (din pricina mulţimii tropilor) stilul cîntecului de truver sau cel al romanelor lui Chrétien de Troyes, mediocru cel al poeziilor scrise de Marie de France şi umil cel al unor „fabliaux"-uri, n-am face decît o glumă de prost gust. Aceste distincţii propuse de tradiţia antică nu se prea potrivesc limbii romanice. La fel se petrec lucrurile (orice-ar spune Dante) cu implicaţiile sociale ale acestei doctrine: stilul sublim permite să se vorbească despre prinţi, cel umil, despre păstori. Anumite romane, ornate peste măsură, justifică oare atribuirea unei etichete? Doar din întîmplare. Faptele sînt de altă natură.

În schimb, dacă luăm cuvîntul *stil* în vreunul din sensurile pe care i le dau Modernii [3], ne lovim de alte greutăţi. Căci, dacă prin stil desemnăm un fapt de „limbă", în accepţia saussuriană a cuvîntului, doar existenţa unei deviaţii („écart") ne-o poate spune! Această deviaţie este concepută ca rezultat fie al unor selecţii lexicale, sintactice, retorice, fie al unei distincţii funcţionale între cognitiv şi expresiv. El constituie o infracţiune fie faţă de un context, fie faţă de o normă. Nu vreau să intru în disputa stîrnită de folosirea acestei

---

[1] Segre, 1969*a*, pp. 70–72.
[2] Quadlbauer, 1962.
[3] Riffaterre, 1959 şi 1961; Chatman, 1966 şi 1967*a*; Enqvist, 1967.

noţiuni[1]. Chiar dacă am vrea s-o facem, n-am fi în stare să măsurăm distanţa ce desparte discursul poetic medieval de discursul practic ... întrucît pe acesta din urmă nu-l cunoaştem. Situaţie privilegiată: noi nu simţim decît nişte variabile, perceptibile prin contrast cu alte variaţii. Singura posibilitate este să definim pozitiv şi în ea însăşi limba poetică medievală, sau mai curînd *limbile* poetice în care aceasta se transmite, chiar de-ar fi să le zicem *stiluri* acestor limbi (în ceea ce mă priveşte, prefer să n-o fac, de teamă să nu dau naştere unor confuzii cu uzajul latin): limbi poetice despre care nu ştim decît că se deosebesc de ceea ce a fost limba practică prin scopul pe care îl urmăresc: printr-o interioritate (greu de conceput de către noi, dar sigură). printr-o mişcare de retragere, cum scrie Genette, în adîncurile limbajului[2].

Dacă, în sfîrşit, luăm cuvîntul *stil* ca ceva care desemnează un fapt de „vorbire" („parole"), atunci ne trimite la variaţiile individuale ce pot fi constatate în folosirea elementelor colective şi tradiţionale, adică a tipurilor. Însă forţa tradiţiei este atît de mare, încît variaţiile individuale sînt în general prea puţin marcate. Există, desigur, excepţii notabile: *Roland* din manuscrisul de la Oxford printre epopei; Bernart de Ventadorn printre trubaduri; Chrétien de Troyes printre povestitorii din a doua jumătate a secolului al XII-lea şi încă mulţi alţii. Dar n-ar fi logic să construim o teorie pornind de la excepţii. Dominaţia „stilurilor" colective asupra celor individuale constituie unul din caracterele fundamentale ale poeziei medievale.

Mai rămîne posibilitatea de a limita aplicarea termenului *stil* la modul de combinare a motivelor. Precizată în acest fel, noţiunea nu este lipsită de utilitate, căci ea permite explicarea unor paralelisme sau convergenţe între coduri diferite, care aparţin aceluiaşi univers cultural, de exemplu, poezia şi pictura. Este vorba de un gen de cercetare unde, în general, comparaţia duce la poezie, aşa cum o dovedesc

---

[1] Ullmann, 1964, pp. 154—173; Couen, 1966, pp. 200—202 şi 1970, pp. 15—16; Genette, 1969, pp. 123—153; Gueunier, 1969; Todorov, 1970*e*, p. 225; Meschonnic, 1970, pp. 32—35; cf. Rey, 1968, p. 117.

[2] Genette, 1969, p. 151; cf. Kristeva, 1969*b*, pp. 174—207.

studiile lui Hatzfeld despre Villon şi Charles d'Orléans [1]: plasticitatea prin care se caracterizează îi permite codului poetic să traducă, asumîndu-le, toate celelalte coduri [2]. Însă, dacă, aşa cum se arată în frumoasa carte scrisă de Rita Lejeune şi Stiennon despre Roland [3], mişcarea se produce invers, sensul poetic se preface în anecdote reluate la infinit, inepuizabile, atestînd *a posteriori* intraductibilitatea lui.

---

[1] Hatzfeld, 1967, pp. 164–198.
[2] Benveniste, 1966, pp. 128–132.
[3] Lejeune-Stiennon, 1966.

4. Organizarea ierarhică

Stratul arhaic al poeziei noastre medievale este alcătuit de două duzini de texte franceze și provensale compuse în secolele IX, X, XI. Din acestea, vreo douăzeci datează cu siguranță din anii 1050—1120: examinarea lor colectivă nu se poate face, așadar, decît începînd cu această epocă. Nu voi pomeni decît indirect, și prin inducție, de textele mai vechi, aproape cu totul izolate.

Compararea, limitată astfel în timp, este suficientă pentru a arăta că în zorile veacului al XII-lea coexistau mai multe forme poetice, inegal elaborate, inegal independente unele de altele, dar de pe atunci tradiționale. Dacă, pornind de la acest punct zero, urmărim soarta fiecăreia din aceste forme, ne izbește aspectul lor riguros: pare să fi fost impusă o definiție prealabilă regulilor de funcționare a sistemului. În unele sectoare, definiția pare atît de imperioasă, limitarea atît de severă, încît sistemul pare (evident, nejustificat) imobil. Încă din această epocă îndepărtată, pare greu de conceput aplicarea acelorași criterii de analiză unor cîntece despre sfinți, ca *Alexis* sau *Sainte Foy*, cîntecelor de gesta, ca *Roland* sau *Gormont*, primelor cîntece trubadurești și cunoscutului *Bestiaire* de Philippe de Thaon, chiar de-ar fi s-o facem cu mijloacele unei metode omogene la nivelul principiilor. Clasificarea unităților corpusului este indispensabilă: a fost făcută totdeauna, deși după principii uneori contestabile. Operația devine și mai necesară dacă observatorul face o secțiune sincronică, să zicem pe la 1250.

Clase și genuri

Să vedem mai întîi dacă oamenii din evul mediu s-au gîndit sau au simțit că textele poetice alcătuiesc grupuri generice. Acești oameni dispuneau de un vocabular „literar", format din tot ce s-a nimerit, și a cărui folosire era mai curînd banală; lipsa oricărei gîndiri teoretice despre poezie

l-a împiedicat, de bună seamă, să capete consistenţă. Singura formă care pare să fi fost identificată ca atare este *cîntecul* („la chanson"), creat în occitană de către trubaduri şi adoptat apoi în mai multe alte limbi. O judecată asupra cîntecului este adesea integrată acestuia şi implică sau sugerează o gîndire [1] pe care o explică, sărăcind-o, în secolul al XIII-lea, aşa-numitele *razos de trobar*, cărţi de reţete preocupate mai ales de versificare şi de gramatică. La acea epocă, termenul „chanson", deşi fără alt determinant, indică totuşi, la modul universal, un model destul de bine definit în privinţa aspectelor tehnice şi, parţial, a extensiunii tematice. Numai că această relativă precizie a definiţiei n-a durat mult: occitanul „canso", pe care a fost calchiat franţuzescul „chanson", nu intrase în uzaj decît prin 1170, substituindu-se vechiului „*vers*", care, din acel moment, a dispărut. În secolul al XV-lea, pentru Charles d'Orléans, „chanson" înseamnă un rondel („rondeau") cîntat.

Cîţiva termeni ca „descort" sau „jeu-parti" desemnează derivaţi ai cîntecului, guvernaţi de reguli proprii şi constante. Însă, în afara acestui sector, care cuprinde ceva mai mult decît ceea ce Dragonetti a numit cîndva „marele cîntec curtenesc" („le grand chant courtois"), terminologia medievală este vagă şi instabilă [2]. Aşa-numitul *sirventes* occitan este un cîntec al cărui argument se deosebeşte de cel al cîntecului propriu-zis; limba franceză creează, pornind de la acest cuvînt, „serventois", pe care îl foloseşte în special pentru o anumită formă de poezie închinată Fecioarei Maria. La scurt timp, în uzajul secolului al XIII-lea pătrund mai multe expresii pentru a desemna, mai curînd prin tema decît prin forma lor, entităţi poetice poate mai vechi, dar care ar fi putut să reapară datorită unui soi de modă folclorică: de exemplu, „chanson d'histoire" şi „chanson de toile", termeni care, aparent, pot fi folosiţi unul în locul celuilalt, „reverdie", despre care nu se ştie prea bine ce înseamnă, „pastourelle" şi „aube". Occitantul *planh* se aplică oricărui cîntec de jale. Alţi termeni trimit, în mod

---

[1] Aston, 1959.
[2] Cf. Ribard, 1969, pp. 99–106.

destul de confuz, la o anumită formă, independent de conținutul ei: de exemplu, „rondeau", virelai". Numărul lor va spori în secolul al XIV-lea, cînd „ballade" și „chant-royal" vor fi reîncarnări tardive ale cîntecului. „Motet" se referă la o tehnică muzicală și, fără îndoială, tot așa, expresia „son poivetin"; „estampie", la o formă coregrafică și (poate) la fel „rotrouenge", al cărui sens rămîne nedezvăluit.

Toți acești termeni indică în exclusivitate forme ale cîntecului pînă la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Este unicul lor aspect comun. Dacă lăsăm de o parte „chanson de geste", atestat din plin și poate singura expresie care nu dă niciodată naștere echivocului, se poate distinge un alt grup lexical trimițînd la texte narative ce nu erau cîntate; însă distribuția diferiților termeni în acest ansamblu pare aproape aleatorie. Semnificația lor nu poate fi nicicum definită: „estoire", „conte", „dit", „exemple", „fable" și diminutivele sale „fablel", „fabliau". După opinia lui Jauss, o scurtă perioadă în jurul anului 1200, „estoire" și „dit", cuvinte noi, s-ar fi opus lui „conte" și „fable" din punct de vedere al veracității conținutului [1]. După această dată, ei se interferează și se confundă neîncetat. „Lai" intră în aceeași serie, însă el desemnează o formă lirică: un foarte interesant studiu al lui Baum a arătat că ambiguitatea termenului ține de însăși gîndirea celor ce-l foloseau [2]. Cît despre „roman", în sens propriu, el indică orice compoziție în limba vulgară ce poate fi opusă unui model latin, fie și foarte îndepărtat. Pe de altă parte, unele ansambluri de texte, avînd caractere comune destul de precise, nu comportă o denumire generică identificabilă; de pildă, cele numite uneori „gab" (glumă) [3]. Limbile medievale nu au un cuvînt pentru a exprima un concept corespunzător „teatrului" nostru. Manuscrisele care ne-au transmis diferite drame liturgice le desemnează uneori prin cuvintele latinești *ordo* sau *ludus*. Abia în perioada cînd tehnicile scenei au cunoscut cea mai mare dezvoltare, în secolele XIV și XV, apar termeni ca „farce", „sottie",

---

[1] Jauss, 1964, p. 120.
[2] Baum, 1969, pp. 27—42.
[3] Fechner, 1964.

„moralité" „miracle" şi „mistère," pe care cu greu le putem defini şi a căror repartiţie nu este cîtuşi de puţin sistematică.

Prin urmare, nu avem mare lucru de reţinut din această terminologie. O clasificare raţională poate s-o recupereze în parte. Însă, în ansamblu, ea este fie prea generală, fie prea specializată. Cel ce foloseşte aceşti termeni se gîndeşte mai curînd la un anumit text real decît la unele trăsături comune care să-l lege în mod pertinent de alte texte. Sau, dimpotrivă, se ridică, în aparenţă nepăsător, la un nivel de abstracţie atît de înalt, încît oricare din termenii folosiţi nu prea mai înseamnă decît „text". Unele opere din secolele XIII şi XIV, în glumă sau în serios, pun în gura fie a autorului, fie a unui jongler, enumerarea repertoriului folosit: astfel, aşa-numitul *Dit des deux bordeors* („măscărici") *„ribaux* înghesuie talmeş-balmeş „chanson de geste", „roman d'aventure," „contes," „fabliaux", „dits", „rotrouenges", „serventois" şi „pastourelles" în ceva ce pare să fie un simplu joc al fanteziei verbale. De cele mai multe ori, enumeraţiile de felul acestora juxtapun referinţe particulare, nu generalităţi: „je veux chanter (il chantait) de Roland et d'Ogier" („vreau să cînt -el cîntă -pe R. şi O."), „il contait de Perceval et de Gauvain" („povestea despre P. şi G".), mai curînd decît „des chansons de geste" şi „des romans".

Jauss notează că cel dintîi germen al unei teorii despre clasele poetice, bazată pe realitatea practicii, apare la Jean Bodel, la începutul secolului al XIII-lea: acest autor distinge trei „materii" narative, „materia" din Franţa (reprezentată mai ales de cîntecele de gesta), cea din Bretania (în romanele şi poveştile ce se numesc „bretone") şi cea de la Roma (în operele care-şi iau subiectele din tradiţia latină); el justifică această împărţire distingînd trei planuri de verosimilitate şi trei specii de veracitate [1]. Dar cazul rămîne totuşi izolat.

În mediul Şcolii dăinuia (relativ la literatura latină) o oarecare amintire despre distincţia aristotelică dintre cele două genuri de *mimesis*, povestire şi reprezentare directă. Dante, în *De vulgari eloquio*, II, 4-5, elaborează o clasificare oarecum asemănătoare între tragic, comic şi elegiac:

---

[1] Jauss, 1970*a*, pp. 93–94.

primele două constituie, după părerea lui, varietăți de narațiune, distincte prin procedee de stil și alegerea materiei; al treilea nu se definește decît tematic [1]. De fapt, în această tradiție savantă, doctrina genurilor tinde să se confunde cu o teorie despre modalitățile discursului. Ea provine, fără îndoială, din distincția făcută în antichitate între cele trei *genera* ale retoricii: activ (fără intervenția autorului), narativ (nu vorbește decît autorul) și mixt; distincție străbătută de aceea dintre stiluri [2]. Ideile acestea sînt destul de neclare și au prea puțină valoare practică. În ceea ce privește clasificarea retorică în gen judiciar, deliberativ și demonstrativ, aceasta s-ar fi putut afla la baza unei definiții a „genurilor" epic, liric și dramatic; se pare însă că evul mediu n-a ținut seama de ea: nu va reapărea decît în secolele XVI-XVII [3].

Cu toate acestea, medieviștii vorbesc, prin tradiție, despre genuri. Eu însumi am întrebuințat pînă acum, în mai multe rînduri, acest termen, dintr-o simplă comoditate provizorie. Trebuie însă să-l vedem mai de aproape. Numeroase lucrări recente au procedat la reexaminarea conceptului însuși [4], care, ca să nu spunem decît atît, nu este prea clar. Elaborată într-o epocă mult posterioară evului mediu, potrivit unor reguli consacrate de către uzaj, dar raportate la un fond doctrinal aristotelic, teoria genurilor, așa cum a servit ea, timp de trei secole, drept cadru studiului literaturii, este de-o gravă ambiguitate, întrucît cuvîntul implică o mulțime de presupoziții ce țin de intenția poetică. În linii mari, el desemnează o anumită configurație de manifestări literare posibile, care funcționează ca o regulă față de un anumit număr de opere, independent de sensul lor. Dar care este nivelul la care se definesc aceste manifestări posibile? De aici decurg toate neînțelegerile și, mai înainte de toate, imposibilitatea de a stabili un catalog limpede și complet al „genurilor"...

---

[1] Curtius, 1956, cap. XVII.
[2] Barthes, 1966, p. 21; Jauss, 1970*a*, pp. 92–93.
[3] Kibedi-Varga, 1970, pp. 25–26.
[4] Sengle, 1966; Jauss, 1970*a*; Todorov, 1970*a*, pp. 7–27; Guiraud-Kuentz, 1970, pp. 71–85; cf. Barthes, 1968*b*.

Ce alte noţiuni am putea încerca să desprindem din corpusul medieval? Peisajul acestei poezii este făcut din mai multe linii de clivaj, care interferează, dar care sînt de grosimi foarte inegale. Unele pot fi definite cu o destul de mare precizie, însă despre celelalte nu putem folosi decît termenii generali recomandaţi de prudenţă.

Studiul tradiţiei ne-a ajutat să distingem, la nivel sistematic, o anumită pluralitate: existenţa a ceea ce, provizoriu, am numit subtradiţii. Acestea s-ar putea defini, în mare, prin distribuţia diferită a tipurilor. Din punct de vedere istoric, este într-adevăr limpede că, pe măsură ce s-au constituit, diversele tipuri au avut tendinţa să se genereze unele pe altele, organizîndu-se în ansambluri, dealtminteri mai mult sau mai puţin bine structurate, pe care, în publicaţiile mele anterioare, le-am desemnat prin termenul „registre" [1]. Asupra acestei denumiri voi reveni. Existenţa unor asemenea ansambluri, relativ autonome, este greu de negat pînă către finele secolului al XII-lea, ba poate chiar al XIII-lea. De la cîntecul de gesta la cîntecul de truver şi la „fabliau", diferă nu numai alegerea şi modul de înlănţuire a tipurilor, ci şi densitatea lor care, deşi variază puţin de la text la text în cadrul aceluiaşi grup, variază mult de la un grup la altul. În schimb, nu se simte nici o legătură necesară între repartiţia tipurilor şi cea a formelor de versificare, chiar şi a celor mai elaborate. Aşa se face că, de pildă, cîntecul de dragoste, „lai" -ul sau rondelul, bazate pe sisteme versificate cu totul diferite, au un fond tipologic comun, ale cărui elemente cu greu pot fi disociate. Textele compuse în octosilabe narative aparţin mai multor discursuri, ce nu au decît puţine trăsături comune. Cu o singură excepţie: în cele mai multe dintre cîntecele de gesta, versificaţie şi tipologie par legate, poate funcţional, în foarte puternica unitate a „laisse"-ei. În general, caracteristica tipurilor, faţă de toţi ceilalţi factori de formalizare, este disponibilitatea lor. De aceea, deşi orice clasificare trebuie să le aibă în vedere, ea nu se poate întemeia pe ele.

Într-o anumită măsură, distribuţia figurilor retorice (oricare ar fi interpretarea genetică ce li se dă) se supune unor

---

[1] Zumthor, 1963*a*, pp. 123–178.

tendințe relativ constante, cel puțin în perioada cea mai veche, deși, de la text la text, se constată uneori diferențe destul de mari în sînul aceleiași subtradiții. Cantitativ, anumite sectoare poetice sînt mai larg deschise acestor practici; altele, mai puțin, sau abia deschise. Printre cele dintîi se situează poezia ecleziastică din secolele XI-XII și, într-un grad de elaborare mult mai ridicat, romanul secolelor XII-XIII. Printre cele din urmă, cîntecul de gesta. Calitativ, simplificînd foarte mult, ar putea fi distinse două nuanțe de uzaj, după cum domină fie hiperbola, litota și comparația fie metafora și alegoria. Această diferență corespunde, aproximativ, diferenței dintre discursul necurtenesc și cel curtenesc. Astfel, în vechile cîntece cu funcție liturgică, proporția metaforelor este de mai puțin de zece la sută din totalitatea figurilor; la trubaduri, ea atinge sau chiar depășește cincizeci la sută. Textele narative aparțin în general primei clase, cu excepția „romanului". Totuși, acestea nu sînt decît distincții de nuanță. În același timp, o clasificare mai precisă, bazată pe opoziția metaforă/metonimie, pare prea rigidă ca să poată fi ușor aplicată corpusului medieval francez [1].

În ceea ce privește factorul ritmic al tradiției, acesta, cel puțin, îngăduie o primă diviziune, simplă, reductibilă la patru opoziții ierarhizate, însă a căror valoare discriminatorie diferă uneori considerabil în practică:

1. vers/proză,

2. a) versuri cu grupuri regulate/(strofe)/versuri fără grupuri regulate,

b) versuri grupate în tirade neregulate/versuri cu discurs continuu (fără întreruperi manifeste),

3. proză ornată ritmic/proză neornată.

Opozițiile 2*b* și mai ales 3 sînt inegal pertinente: textele despre care este vorba prezintă adesea un caracter mixt. În schimb, 2*a* este foarte precisă și coincide aproape întotdeauna cu mai multe alte opoziții definite după alte criterii.

În schimb, nu este posibil să ținem seama, la 1 și 2, de specia versului. Se desprind unele vagi tendințe, dar aparent

---

[1] Barthes, 1964, pp. 115—116; cf. Jakobson-Halle, 1956, p. 81.

ele nu presupun un statut instituţional. Astfel, versurile mai lungi de opt silabe sînt aproape întotdeauna narative, ceea ce nu se întîmplă decît foarte rar cu versurile de mai puţin de opt silabe, octosilabul, la rîndul lui, fiind ambivalent; rimele plate sau repetitive sînt, în general, un indice de discurs narativ ... S-ar putea formula astfel un mănunchi de reguli distributive, care, dealtminteri, au variat în decursul vremii.

Ar putea fi concepute mai multe alte principii de clasificare ce s-ar dovedi utile simultan. De exemplu, durata operei, element cu atît mai important cu cît este vorba de ascultare; s-ar putea opune text scurt/text lung, opoziţie aproape fără sens în teorie, dar adesea rentabilă, ca auxiliar, în practică. O clasificare (ce nu poate fi decît aproximativă) după criteriul mărimii duce adesea la confirmarea altor clasificări: astfel, în grupul vast al textelor narative, opoziţia scurt/lung nu serveşte la nimic (cel puţin în aparenţă) dacă nu face decît să pună laolaltă *La Chanson de Roland* şi *Yvain* de Chrétien de Troyes; însă ea reprezintă, aşa cum vom vedea, una din trăsăturile pertinente care opun, de pildă, *Yvain* şi *La Châtelaine de Vergi*. În general, întinderea textelor narative este, cu rare excepţii, mai mare decît cea a textelor aşa-zis „lirice", fapt care ţine de cauze funcţionale interne, asupra cărora voi reveni, dar şi de modul de decodificare cerut de natura textului, după cum înţelegerea lui implică sau nu necesitatea, pentru auditor, de a introduce perspectiva temporală.

Alte criterii formale posibile: cîntat *vs* necîntat; narativ *vs* nenarativ; formular *vs* neformular; concentrare morfo-lexicală (un număr mic de elemente pentru un număr mare de ocurenţe) *vs* dispersiune morfo-lexicală. Adesea, aceste opoziţii se cumulează. Rentabilitatea lor nu poate fi negată, drept care trebuie să li se facă un loc în analiză. În schimb, voi lăsa la o parte principiul de clasificare dialectologică, sugerat implicit cînd s-a crezut că se constată un raport stabil între densitatea dialectelor conţinute într-un text şi „genul" literar căruia îi aparţine acesta.

În sfîrşit, analiza semică ar permite operarea unei clasificări a textelor după gradul de integrare mutuală a diverselor nivele de sens. Ar fi vorba, ce-i drept, de un criteriu deosebit de greu de mînuit, şi departe de a putea fi aplicat în mod

egal tuturor elementelor corpusului. Totuşi, în subsidiar, ar fi util să se facă apel la el în unele cazuri.

Însăşi întinderea corpusului şi relativa lui complexitate, în sincronie şi în diacronie, cere combinarea mai multor perspective. Numai din convergenţa lor va rezulta o clasificare utilă, adică preliminară — în mod eficace, — analizei şi interpretării textelor.

Vor fi delimitate mai întîi nu clasele abstracte, ci grupurile istorice[1]: aşa cum procedează lingvistica comparată cu limbile şi familiile de limbi. „Clasa" se va defini printr-o formă internă, a cărei existenţă este confirmată prin proba comutării între textele ce o compun, dar care exclude schimbul reciproc, de la o clasă la alta, al unui anumit număr de trăsături, socotite, din această pricină, ca fiind pertinente. „Clasa" se bazează, aşadar, pe o continuitate, definită la nivelul unei dominante în jurul căreia se organizează „operele".

Clasificarea implică o ierarhizare şi va fi bine să distingem cît se poate de precis ordinea subdiviziunilor (de sus în jos) şi a grupărilor (de jos în sus). Şi aici trebuie folosite, cît se poate de mult, consideraţiile diacronice; într-adevăr, în cazurile îndoielnice, acestea oferă uneori singurul criteriu ce permite delimitarea ordinului de care este vorba; în afară de aceasta, numărul unităţilor şi al ansamblurilor, precum şi raportul dintre ele, au putut varia foarte mult din secolele X—XI pînă în secolul al XV-lea.

Voi propune un exemplu deosebit de limpede: exemplul a ceea ce, în secolul al XIII-lea, s-a numit „chansons de toile". Pornesc de la textul *Bele Aiglentine,* o bucată de cincizeci de versuri, inserată ca ornament în romanul *Guillaume de Dôle*, de Jean Renart, datînd de pe la 1200. Într-un studiu recent [2], cred că am izbutit să arăt că acest text a avut o variantă foarte apropiată ca tematică, dar foarte diferită din punct de vedere formal. Pe de altă parte, diverse colecţii de cîntece din secolul al XIII-lea ne-au păstrat două remanieri, destul de deosebite una de alta, ale textului lui Jean Renart sau ale

---

[1] Jauss, 1970*a*, pp. 80—85; cf. Todorov, 1970, pp. 18—19.
[2] Zumthor, 1970*b*.

unei variante a acestuia. Avem de-a face fie cu patru texte ale unei singure „opere", fie cu două „opere", dintre care cea de-a doua este o imitaţie a celei dintîi, fiecare din acestea realizîndu-se în două texte neidentice. Iată o primă incertitudine pe care o poate rezolva în principiu o cercetare filologică şi codicologică asemănătoare aceleia căreia i-au fost supuse gestele despre Roland şi Guillaume [1] acum cîţiva ani. Oricare ar fi concluzia la care s-ar ajunge, atingem acum problema a ceea ce numeam mai înainte „mouvance". Textele de care este vorba au în comun (în afara variantelor mai mult sau mai puţin numeroase prin care se opun) elemente de versificaţie, o structură „lirică" (în sensul în care o voi defini mai încolo), o schemă narativă generală, un vocabular tipic şi, în esenţă, sintaxa textuală, prin care înţeleg un mod de compoziţie şi de înlănţuire a motivelor.

Există însă asemănări, mai puţin numeroase dar la fel de precise, care leagă această „operă" sau aceste „opere" de alte douăsprezece texte, păstrate în diferite manuscrise: cea mai importantă dintre aceste asemănări se află în strofa iniţială, care expune o temă narativă ce duce la diverse transformări în strofele următoare. Această similaritate se stabileşte la nivelul unui soi de formulă generativă care ar putea fi notată astfel:

X	la	*(în)*	Y/face/	*(şi)*/	se gîndeşte la (iubeşte pe)/	Z(şi)/	se tulbură/
1		2	3	4	5	6	7

încît X şi Z sînt lexeme din clasa „însufleţit uman", Y o indicaţie de loc, iar termenii puşi între bare oblice, categorii semice. Ordinea termenilor de la 1 la 4 se poate schimba, totuşi aceste elemente sînt întotdeauna grupate; 5 poate rămîne implicit, doar sugerat de 7; 6 poate să nu apară decît tîrziu în text. Realizarea acestor elemente presupune un

[1] Mandach, 1961; Tyssen, 1967.

număr oarecare de opțiuni (cele realizate în cele patru texte ale noastre sînt tipărite în italice):

X = (subiect de frază)
- nume comun feminin
- *nume propriu feminin*
  - *cu caracter literar*
  - popular

Y = (complement de loc)
- locuință
  - *cameră*
  - turn
- natură
  - apă
  - verdeață

/face/ =
- *croitorie* (= verb + complement)
- altă muncă de interior
- cînt (= verb)

Z =
- personalizat
  - nume comun masculin („prieten")
  - *nume propriu de bărbat*
- universalizat (dragoste)

/se tulbură/ =
- *distracție*, eroare
- plînsete, leșin

Ultima opțiune este fixată lexical și sintactic; elementele învelișului lexical care corespund cu X, Y și cu „croitorie" sînt întotdeauna împrumutate de la una din variantele unui model tipic. Grupului de texte definite (sau generate) astfel, le voi aplica, în mod limitativ, expresia „chansons de toile".

La un grad de generalitate mai ridicat, se observă între acest grup și mai multe alte texte o trăsătură comună care le opune, cu fermitate, tuturor celorlalte texte ale corpusului; pe cele două planuri (narativ și liric), pe care se desfășoară, discursul are ca unic subiect o tînără femeie. De exemplu, în cîntecele despre căsătoriile nepotrivite („chansons de mal-mariée"), despre călugărițe („chansons de nonnette"), în

mai multe „romances" (termenul este o invenţie a filologilor din secolul al XIX-lea). Unii medievişti, referindu-se la astfel de texte, folosesc expresia „chansons de femme", acestea putînd avea o tradiţie foarte veche şi o foarte întinsă răspîndire geografică: cele mai multe din aşa-numitele „jarchas" andaluze ar intra în această categorie [1].

Însă aceste „chansons de femme" nu sînt, la rîndul lor, decît tot o subclasă dintr-un ansamblu mai vast în care ar putea intra o mare parte din ceea ce Bartsch, acum un secol, aduna sub denumirea, fără îndoială, voit vagă, de „Romanzen und Pastourellen": grup a cărui unitate constă în aceea că expunerea narativă este asumată de către cîntec, acesta constînd, la rîndul lui, într-o structură melodică bazată pe un ritm strofic, deci (fapt ce pare dovedit, chiar în lipsa notaţiei muzicale, de versificaţie) deosebit de o simplă melopee sau declamaţie scandată. Implicaţiile acestui fapt sînt considerabile şi modifică, o vom vedea, natura povestirii („récit"). Teoretic, aceeaşi schemă narativă ar putea fi dezvoltată independent, sub formă de poveste; în fapt, nu se întîmplă aşa, iar acest aspect este deosebit de important.

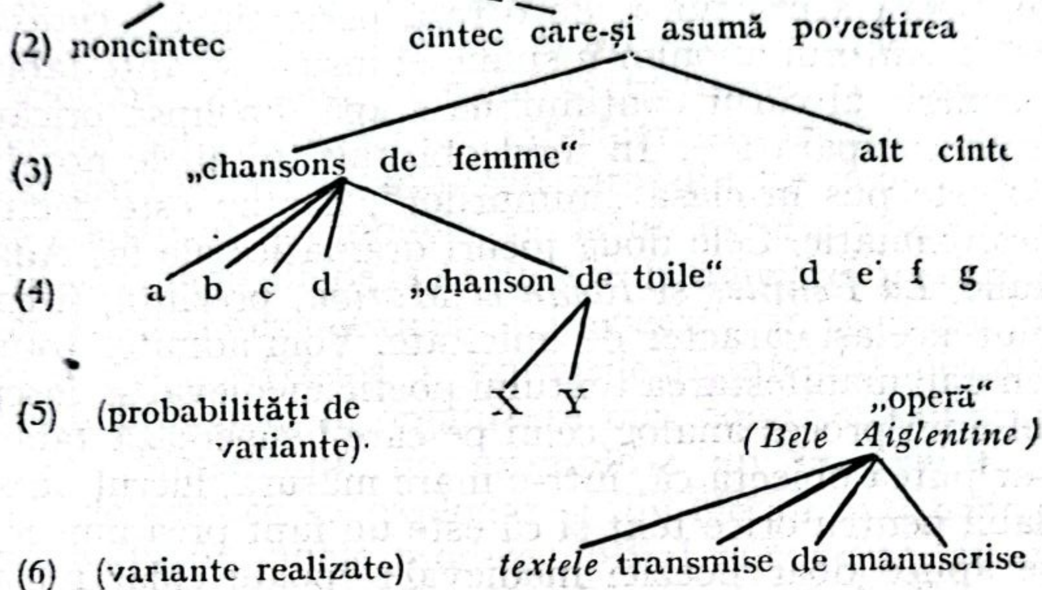
Pornind de la textele operei *Bele Aiglentine*, putem face o schemă de clasificare verticală, a cărei zonă superioară are un caracter pur teoretic şi problematic.

Nivelele identificate astfel nu pot fi asimilate cu nici un fel de structură profundă: ele sînt nivele de condiţionare a unor asemenea structuri; pot fi socotite ca planuri de transformări, succesive din punct de vedere logic, implicate în performanţă.

În nivelele 5 şi 6 se recunoaşte echivalentul propus în tabloul din capitolul precedent. Valoarea distincţiilor operate nu este identică, în această schemă, de sus pînă jos: faptul pe care-l desemnează nivelul 1 nu este de aceeaşi natură cu cele implicate de nivelul 2; diferitele unităţi ale nivelelor 3, 4 şi 5

[1] Heger, 1960, pp. 32—34; Hilty, 1970, pp. 94—96.

nu adoptă neapărat aceeași schemă narativă. Este vorba, prin urmare, nu atît de nivele de realizare, cît de planuri de analiză.



La ce nivel se poate vorbi despre „gen": 3 sau 4, sau 5 sau chiar 2? S-ar găsi argumente convingătoare pentru fiecare din aceste răspunsuri: ceea ce înseamnă că noțiunea își pierde consistența. În schimb, acest tablou constituie o ilustrare a conceptului de tradiție: aceasta nu este altceva decît modul de existență a diferitelor nivele. Nivelele de la 2 la 5 arată care poate fi funcționarea ei. Existența tipurilor este controlabilă, prin comparație, la nivelele 3 și 4, ca și la nivelul 5; la 2, situația este mai puțin limpede, de vreme ce la acest nivel nu s-a pătruns încă în zona de realizare figurativă: se pune totuși chestiunea planului discursului la care se vor actualiza aceste tipuri. Șansele lor de actualizare cresc pe măsură ce ne apropiem de „operă", de la 3 la 4, apoi la 5. În aceeași măsură, discursul se leagă, iar caracterele lui structurale se precizează. Vedem cum se desprind (cel puțin în epoca veche) ceea ce-aș numi, în mod intenționat oarecum ambiguu, „forme de discurs": specii, varietăți de enunțuri cu caractere constante. Asupra acestei noțiuni voi reveni.

Ar fi greu să facem pentru toate textele o schemă asemănătoare; nivelele de clasificare admisibile nu sînt întotdeauna în număr identic, iar hazardul, care a fost mai presus de orice în transmiterea textelor, rezervă uneori surprize. Cazul extrem, dar nu excepţional, este cel cînd un text unic reprezintă, după toate aparenţele, un grup dispărut, drept care relaţiile lui cu celelalte grupuri nu pot fi determinate: de exemplu, opera aceea mică, de o rară perfecţiune, *Aucassin et Nicolette*. Autorul anonim îi spune el însuşi „chante-fable", termen generic al cărui conţinut ne scapă din lipsa oricărui element de comparaţie [1]. În mod obişnuit, în zilele noastre, *Aucassin* este pus în clasa „mimurilor", dar nu este decît o simplă aproximaţie. Cele două jocuri dramatice ale lui Adam de la Halle, *La Feuillée* şi *Robin et Marion*, prezintă, fiecare în felul lui, acelaşi caracter de unicitate. Vom admite, totuşi, că, în general, manifestarea textului poetic medieval se înscrie în cadrul unui proces analog celui pe care-l sugerează tabloul meu. S-ar putea obiecta că, într-o mare măsură, lucrul acesta este valabil pentru orice text şi că este un fapt prea universal ca să se aplice doar poeziei medievale; poate chiar nu are nimic specific literar, dar ţine de pluralitatea structurilor semiotice [2]. Totuşi, forţa tradiţiei în evul mediu face din fiecare nivel o etapă reală a formalizării, încît, în teorie, li se poate atribui tuturor o valoare egală. În fiecare din aceste etape se prezintă un anumit număr de posibilităţi de alegere (concept pozitiv), adică de restricţii crescînde (concept negativ), şi iniţiativa autorului se fărîmiţează în aceste operaţii succesive, tot mai conştiente, fără îndoială, pe măsură ce ne apropiem de suprafaţă (nivelul 6). Iată de ce, numai cu o prudenţă din cele mai mari se poate extinde la evul mediu concepţia modernă despre opera individuală ca antigen [3]: ea este un „gen" actualizat, care implică totalitatea acestuia: este voită ca atare de către autor şi ca atare recunoscută de ascultători. Singurele variaţii care se observă în funcţionarea

---

[1] Jauss, 1970*a*, p. 85.
[2] Greimas, 1970, pp. 135–136 şi 152–153.
[3] Meschonnic, 1969, p. 26.

sistemului sînt determinate de coerența nivelelor 3 și 4, coerență mai mult sau mai puțin mare.

Nivelul 6 este alcătuit din textele corpusului; acestea vor fi socotite ca niște fapte discontinui, punctuale, și, în acest sens, atemporale. Nivelele de la 1 la 4, în schimb, întrucît există în tradiție, au o diacronie proprie. Nivelul 5 participă la aceste două specii. Tot ce îl precede ierarhic constituie o istoricizare: pe aici, aceasta se transmite, se reproduce, se modifică, iar aceste mișcări, interioare sistemului, se manifestă, după împrejurări, la unul sau altul din nivelele în chestiune; s-au constituit noi modele, fie la un nivel foarte ridicat (cîntecul, fără îndoială pe la 1100), fie la un nivel mediu, datorită unor transformări lexicale („fatrasia", în a doua jumătate a secolului al XIII-lea [1]); grupurile au integrat formele simple într-un principiu de organizare mai complex sau mai elevat (poate „fabliau"-ul, de exemplu); au intervenit sciziuni, modelele arhaice au explodat și din ele au luat naștere două serii distincte; unele modele, inițial autonome, au căzut în subordinea altor modele față de care au îndeplinit, din acel moment, o funcție dependentă; ca ansambluri de opțiuni, au alunecat de la un nivel destul de ridicat spre un nivel situat mai jos: este cazul acelor arhaice „planctus" războinice, care devin un ornament al epopeii, cazul cîntecelor de primăvară foarte vechi care, la cei dintîi trubaduri, devin un tip ce introduce așa-numitul „vers" [2].

Interpretarea textelor individuale, prin însuși acest fapt, nu poate fi desprinsă de o istorie a formelor. Chiar dacă vorbim de genuri, de coduri, de subcoduri sau, așa cum am făcut-o eu, de subtradiții, acești termeni nu se referă doar la ansambluri de elemente, ci înglobează un model mai general. Acest model, ca atare, comportă un semnificat propriu, integrat tuturor realizărilor lui [3]... semnificatul „epopee", pur și simplu, sau „poveste eroică", sau „cavaler la război", pentru modelul tuturor cîntecelor de gesta. Totuși, coerența

---

[1] Kellermann, 1968, și 1969.
[2] Jauss, 1970*a*, pp. 82 și 86—91.
[3] Cf. Kristeva, 1969*b*, p. 278 s.

ansamblului pare să fie mai puternică la nivelul elementelor decît la cel al modelului; de aceea, se poate întîmpla ca anumite structuri să corespundă unor modele diferite, dealtminteri greu de definit prin opunerea unuia față de altul; de pildă, în perioada arhaică, *Boeci* sau *Sainte Foy*, care nu pot fi lesne deosebite din punct de vedere formal de epopee; și încă și mai bine se poate spune acest lucru despre anumite părți ale ciclului romanesc *Alexandre*, compuse în formă de cîntec de gesta, în a doua jumătate a secolului al XII-lea. Cu alte cuvinte, coerența constatată în text nu există în model decît ca ceva semirealizat. Față de ansamblul în care este introdus, textul comportă întotdeauna o doză de neprevăzut [1]. Neîncetata reconsiderare a modelului nu poate fi niciodată judecată pe baza unui stadiu, a unei stări izolate a textului.

Formele discursului

Oricum, sîntem readuși la concret, iar aceasta explică utilitatea noțiunii „forma discursului" la care am făcut aluzie. Întrucît cuprinde noțiunea „gen" fără să se identifice întotdeauna cu ea, nu numai că o corectează, dar ne va permite, în cele ce urmează, s-o folosim cît mai puțin [2], și, în același timp, va completa și va face operatorie schema propusă mai înainte.

Clasificarea formelor de discurs se va baza pe cercetarea categoriilor logico-semantice subiacente diverselor texte: modele actanțiale ce permit distingerea mai multor funcții textuale. Definițiile vor trebui să se situeze dincolo de analiza, devenită clasică, a lui R. Jakobson care, explicînd opoziția globală poetic/nepoetic, nu distinge cu porecizie subclasele poeticului. Diferitele modalități de funcționare a poeticului pot fi determinate de finalitățile firești ale limbajului: declanșarea acțiunii sau moderarea ei în virtutea unei norme, explorarea realului și a limbajului însuși, în sfîrșit, reprezen-

[1] Cf. Corti, 1969, pp. 333–347.
[2] Barthes, 1968*b*, pp. 6–7; cf. Jauss, 1963, p. 62.

tarea experienţei. Sau, potrivit altei axe de referinţă; în raport cu tranzitivitatea vorbirii; cu intranzitivitatea discursului care manifestă limbajul în el însuşi; şi cu valorificarea procesului de enunţare în enunţ. Pornind de la astfel de premise, putem defini un anumit număr de subclase [1], cu condiţia ca, dacă vorbim despre *funcţie* (funcţii), acest cuvînt să fie luat în sensul ce-i era atribuit odinioară de K. Bühler, relativ nu la rolul jucat în sintagmă de o clasă de elemente, ci la limbaj ca întreg; la o anumită specie universală de servicii pe care limbajul este menit să le aducă comunităţii care-l foloseşte.

Mă refer aici, în mod expres, la analizele lui M. Halliday [2], care distinge, în această perspectivă, trei „funcţii" în virtutea cărora sînt distribuite în discurs anumite trăsături lingvistice prin care aceste funcţii operează cu precădere; funcţia „ideaţională", ce implică o relaţie între locutor şi lume, sau între locutor şi conştiinţa sa (din care decurg două subfuncţii: „experienţială" şi „logică)"; funcţia „interpersonală", prin care locutorul utilizează limbajul ca să se introducă în propriul său discurs şi să se facă prezent auditorului său; funcţia „textuală", în sfîrşit, instrumentală în raport cu celelalte două, funcţia prin care limbajul se leagă cu el însuşi şi cu situaţia, constituind astfel textul ca unitate de discurs.

În cele mai multe enunţuri, aceste trei funcţii intră simultan în joc. Elementele lingvistice cu ajutorul cărora operează, la nivel sintagmatic şi lexical, sînt mai mult sau mai puţin polivalente. Totuşi, din punct de vedere semantic, fiecare funcţie acţionează ca o potenţialitate, determină o serie de opţiuni relativ independentă de alte serii. „Funcţia" acţionează ca o regulă strategică a enunţului, drept care, în mod firesc, una dintre ele domină: faptul este deosebit de evident în limbajul literar, unde este posibilă o analiză a relaţiilor existente între formele sintactice şi funcţia dominantă. Întrucît funcţia „textuală" este întotdeauna foarte puternică în discursul poetic, clasificarea se va baza aici mai curînd pe opoziţiile care se manifestă între celelalte două.

---

[1] Todorov, 1967*b* şi 1968, pp. 109–117; Guiraud, 1969, pp. 141–150.
[2] Halliday, 1971.

Funcţia „ideaţională" a limbajului se exercită mai ales prin jocul elementelor sintagmatice fundamentale, relaţia subiectului cu predicatul, relaţia între elementele adverbiale, precum şi prin distribuţia claselor lexicale: cea care determină natura verbelor (tranzitive/intranzitive; performative/perfective), a nodurilor prepoziţionale şi conjuncţionale, şi repartiţia substantivelor, a verbelor şi a calificativelor, sau a grupărilor semantice („însufleţit/neînsufleţit; continuu/discontinuu şi, prin combinarea acestor claseme, abstract/concret). Utilizarea acestor criterii în practica studiilor medievale se dovedește foarte eficace, deoarece, în interiorul aceluiași text, se constată o mare stabilitate a tendințelor dominante, fapt ce atestă existența unei polarizări tradiționale.

Funcția „interpersonală" se exercită mai ales cu ajutorul diverselor elemente permițînd introducerea în enunț a unei mărci de modalitate. Și sub acest aspect, corpusul medieval prezintă un caracter foarte precis; anumite forme de discurs, care caracterizează mari ansambluri de texte, se bazează pe opoziții modale: cel mai bun exemplu îl constituie marele cîntec curtenesc.

Sînt foarte numeroase textele în care una din cele două funcții, ideațională sau interpersonală, domină în mod absolut, efectele celeilalte fiind estompate, ba chiar uneori aproape suprimate, fapt ce constituie, după părerea mea, o trăsătură fundamentală a poeziei medievale. Ea se leagă cu o altă trăsătură, nu mai puțin importantă: formele de discurs cu dominantă ideațională comportă, cu rare excepții, un subiect-lucru, deosebit atît de autor cît și de auditor; celelalte au subiectul personal, *je*. Importanța teoretică a acestei distribuții este evidentă [1]... deși, de fapt, din motive care țin de structurile francezei vechi, marca stilistică personală este adesea redusă la morfemul verbal. Iată de ce, pentru a sublinia acest caracter, de acum înainte voi vorbi de discurs„ personal" și „impersonal".

Discursul personal integrează în text, cel puțin fictiv, prezența celui care-l enunță, și se referă la un *hic et nunc;*

---

[1] Benveniste, 1966, pp. 255–257.

el comportă, fie și numai prin acest aspect, o comunicare de ordin puternic afectiv. Discursul impersonal se referă la trecut și comportă, oricare ar fi conținutul lui, o activitate caracteristică: a povesti.

Orice text medieval a cărui principală finalitate este o narațiune aparține discursului impersonal. Subiectul lui este un element nominal ce acționează în text ca o forță unificatoare și structurantă: Roland din *La Chanson*, sau Renard din fabulă, Cavalerul, o Doamnă, Sabia regelui Arthur ... Acest subiect nu reflectă niciodată instanța de discurs, el este demonstrativ, nu posesiv, în sensul tare al cuvîntului. Existența lui, obiectiv afirmată, se desfășoară în propozițiuni verbale tranzitive. Subiectul suprimă orice marcă textuală a legăturii dintre autor și text, dintre text și auditor: tocmai de aceea această legătură este uneori artificial și provizoriu restaurată, ca urmare a exigențelor unei situații reale, prin „intervențiile" autorului. Această puritate impersonală a povestirii („récit") medievale s-ar putea să aibă ceva de-a face cu un fapt destul de derutant pentru specialiștii în gramatică: neregularitatea și aparenta dezordine care domnește, de-a lungul frazelor, în folosirea timpurilor trecutului, mai ales cînd povestirea este lungă; de parcă, în lipsa oricărei autointerpretări, a oricărei referințe la un prezent personal, opoziția între preterit *(il vint)* și perfect *(il est venu)* s-ar neutraliza.

Legea generală a impersonalității narative ar putea fi enunțată astfel: poezia medievală nu cunoaște povestirea („le récit") la persoana întîi. Legea aceasta comportă un mic număr de excepții, mai curînd aparente decît reale. Eu disting trei specii, strîns înrudite, ale căror efecte se cumulează, de cele mai multe ori. Prima, mult mai puțin întîlnită decît celelalte, este alcătuită din texte în proză de factură istorică, pe care le-am putea califica drept Memorii: în latinește, *Historia calamitatum*, de Abélard, și *Vita*, de Guibert de Nogent, citate mai înainte; amîndouă se desprind pe fundalul prestigios reprezentat în tradiția clasică de *Confesiunile* sfîntului Augustin. Tocmai din acest motiv, *je*, în ciuda elementelor anecdotice din povestire, se deosebește cu greu de un fel de universalitate: un du-te-vino continuu, de la cugetarea

morală la eveniment, dizolvă neîncetat individualitatea acestui *je*, pe măsură ce această individualitate se conturează din nou. Destinul lui *je* se confundă cu destinul colectiv al omului şi al lumii [1]. În limba franceză, singurul text care poate fi comparat cu acestea ar fi cartea lui Joinville despre Ludovic cel Sfînt, scrisă pe la 1300, deşi opera are mai curînd un caracter de probă judiciară decît de povestire („récit") compusă ca atare: ne aflăm la limita extremă a faptului literar. În schimb, autorii de Memorii propriu-zise, Villehardouin, Robert de Clari, Philippe de Navarre, folosesc persoana a treia şi se autocitează dîndu-şi numele, situîndu-se astfel pe acelaşi plan de discurs ca şi „personajele" lor.

A doua specie, mai frecventă, este reprezentată strălucit de *Roman de la Rose*. Această lungă povestire are drept subiect un *je* care, chiar din exordiu, este proiectat printre elementele unui vis, apoi, începînd cu primele secvenţe narative, se integrează unui univers de figuri alegorice care-l asumă, îl ridică la planul lor de semnificaţie, în aşa fel încît acest *je* pune în faţa receptorului omniprezenţa unui eu gramatical, anonim şi universalizat. Mai multe alte poeme alegorice, de exemplu *Le Songe d'Enfer*, de Raoul de Houdan, folosesc acelaşi procedeu.

Celei de-a treia specii îi aparţin diferite texte ce au în comun faptul că se referă în mod expres la sistemul tipologic al noului cîntec curtenesc, pe care-l proiectează într-o serie de secvenţe narative, în interiorul a ceea ce-aş numi „amintirea", mai mult sau mai puţin echivalentă cu un tip-cadru, cum este visul sau pelerinajul. De exemplu, în *Le Bestiaire d'amour*, de Richard de Fournival, în *Le Voir dit* („povestire veridică"), de Guillaume de Machaut, avem de-a face cu un caz limită. Aventura, care ne este povestită pe îndelete, în vreo zece mii de versuri împănate cu scrisori în proză, pare că, iniţial, are la bază o întîmplare trăită. Însă textul este un montaj savant, o amplificare fără măsură, care cuprinde propria sa explicaţie, după modelul cîntecului curtenesc [2]. Un joc de aluzii tipice şi, cu siguranţă, intenţio-

[1] Chaurand, 1965, p. 387.
[2] Williams, 1969, pp. 433–434.

nate îl apropie în același timp de *Roman de la Rose*. Avem de-a face cu un fel de poezie de gradul al doilea: un model poetic preexistent se substituie fictiv realității referențiale. Vom întîlni adesea, sub forme variate, un astfel de efect în părțile cele mai diferite ale corpusului.

Nicăieri, în aceste povestiri, *je* nu are o valoare cu adevărat autoreferențială pe planul discursului. El se substituie vreunei figuri tipice, în mod normal impersonală, ce rămîne nenumită, dar pe care o desemnează implicit. Este un fel de extindere extremă a unui procedeu curent care constă în redarea cuvintelor unui personaj în decursul povestirii: *je*, folosit în acest caz, are ca referent un substantiv, propriu sau comun, în context.

Nu mă mai opresc asupra unei a patra specii de povestire („récit") la persoana întîi: cea întîlnită în anumite epistole latinești. Acestea nu au nici un echivalent în limba vulgară; ele sînt folosite cel mult ca ornament integrat unor narațiuni mai ample, în secolele XIV și XV, așa cum este *Le Voir dit*.

Acestei forme de discurs i se opune în mod limpede o alta, cu marca *je*, adresată unui *tu*, exprimat sau subînțeles, identificînd fictiv subiectul enunțului cu cel al enunțării. De la acest subiect pornesc modulații expresive, în general intranzitive, adică acțiuni virtuale, unde *je* este singurul „participant", în sensul dat acestui cuvînt de Halliday. Un astfel de discurs își găsește realizarea desăvîrșită în marele cîntec curtenesc. Aici, *je* este lipsit de orice nume propriu la care s-ar putea referi: lucru pe care făuritorii de colecții de cîntece nu l-au putut pricepe atunci cînd, în secolul al XIII-lea, s-au apucat să pună în fruntea fiecărui cîntec, pe cît a fost posibil, numele unui autor. *Je* constituie singura unitate a discursului, sursa lui tipică (nu empirică) [1]. Discursul se enunță ca un schimb de întrebări între subiectul și obiectul său; o întrebare răspunde altei întrebări mute. *Je* i se adresează lui *tu*, care nu numai că nu spune nimic niciodată, dar alternează cu *elle*, zvîrlit astfel printre terți, printre lucruri, la o distanță pe care nimic n-o anulează în această singurătate. Drept care, *tu* nu este *tu*; el se dilată într-un *vous* pe care l-am numi „de

[1] Spitzer, 1959, pp. 100–112; Poirion, 1965, p. 63.

politeţe", adică de „curtoazie", vreau să spun un *vous* ce cuprinde un univers de valori implicate în această unică silabă, depăşind cu mult limitele înguste ale unui individ, chiar de-ar fi vorba de cea mai frumoasă femeie din lume. Centralitatea acestui emiţător gramatical apare cînd avem de-a face cu un procedeu de prezentare foarte important: în loc de „ma dame viendra", textul spune „je verrai venir ma dame". *Je*, urmat de un verb de percepţie, transpune impersonalul narativ pe un plan personal, îl asumă în însuşi procesul de enunţare, care funcţionează astfel chiar la sursa lui, ca o oglindă a lumii. Chiar cînd înlănţuirea textuală situează, pentru cîtva timp, subiectul printre lucruri, forma pasivă îl readuce la universalul agent *je suis*.

Această personalizare a discursului nu este necunoscută tradiţiei latineşti, unde pare să fi fost introdusă de Alcuin, în perioada carolingiană. Dar cea mai mare dezvoltare şi cele mai frumoase reuşite le-a cunoscut în limba vulgară. O regăsim aici, sub o formă aproape neschimbată, în numeroasele texte greu de clasificat, desemnate uneori ca „monolog dramatic" sau „mim", şi care, din punct de vedere istoric, s-ar putea trage dintr-o structurare a vorbăriei jonglerilor. Acestui vast şi foarte complex ansamblu (ca să simplific) îi voi da numele de „liric" [1]. În general, el este lipsit de indice de figurare.

Mai rămîne discursul dialogat, care se învecinează în mare măsură, cu cel de mai înainte, însă caracteristica lui este inversarea periodică a persoanelor, în aşa fel încît *je*, dintr-un anumit cuplet, devine *tu* în cupletul următor, şi tot aşa mai departe, alternativ. Această formă de discurs depăşeşte foarte mult limitele a ceea ce-am numi „teatru". Independent de conţinuturile ce trebuie transmise, dialogul slujeşte drept cadru de dicţiune tuturor speciilor de texte: „débats" didactice, „tensons" sau „jeux-partis", a căror sursă este, tematic, marele cîntec curtenesc, mimurile dialogate sau jocurile dramatice. Acest discurs se deosebeşte de cel liric prin faptul că *je* este desemnat explicit în text, în general în momentul în care se schimbă în *tu*, printr-o

[1] Cf. Bremond, 1966, p. 62.

apostrofă. În felul acesta se produce o obiectivizare ce exclude orice identificare, fie și fictivă, între subiectul enunțului și cel al enunțării: *tu* nu este autorul. Prezența persoanei a doua a verbului, a interpelărilor, reîntoarcerea periodică a lui *tu*, a lui *vous*, toate acestea introduc în text un element conativ explicit pe care discursul liric, în cel mai bun caz, nu face decît să-l implice [1].

Ar fi abuziv să simplificăm aceste opoziții în așa fel încît să stabilim ecuații tautologice de tipul: „impersonal" = narativ sau „personal" = liric. Totuși, aforismele de felul acestora nu sînt cu totul greșite: formele de discurs constituie un element al tradiției medievale. Structurările poetice primitive apar foarte puternic funcționalizate, în sensul că formele de discurs care s-au constituit între secolul al IX-lea și mijlocul secolului al XII-lea au avut drept scop eminamente exercitarea uneia din cele două funcții de care ne ocupăm. După 1150, opozițiile inițiale încep să se estompeze într-o limbă literară sigură de acum încolo de tradițiile ei, limbă care trebuie să răspundă unei cereri crescînde. Totuși, supraviețuirea multor forme arhaice permite păstrarea aceleiași clasificări sub aspectul ei esențial și cu prețul unor adaptări, pînă în secolul al XIV-lea și chiar al XV-lea.

Coerența și stabilitatea formelor de discurs explică nu numai existența unui aspect figurativ în cele mai multe tipuri, dar și faptul că transmiterea diverselor subtradiții s-a operat cu ușurință de la o limbă vulgară la alta. Localizarea inițială a acestor tradiții nu generează diferențe prea mari. Cîntecul de gesta francez pare să fi avut de timpuriu echivalenți occitani [2]. El suferă, în regiunea Veneto, în secolul al XIII-lea, o refracție lingvistică, dar aceasta nu i-a modificat natura poetică. Marele cîntec curtenesc, creat în occitană, a trecut, în secolul al XII-lea și al XIII-lea, în cea mai mare parte dintre celelalte limbi europene, datorită unor transpuneri care nu i-au alterat nici tipologia, nici formele personale [3]. Practica

---

[1] Stankiewicz, 1961.
[2] Menendez Pidal, 1960, pp. 147—148.
[3] Bumke, 1967, pp. 41—42.

copiştilor, care adaptau un cîntec franţuzesc într-o pseudo-occitană sau invers, ca şi tehnicile bilingvismului poetic [1], arată că deosebirile dintre limbile naturale nu erau simţite ca aspecte pertinente. Cîteva mărturii par să indice, ce-i drept, că în anumite medii se presupune a fi existat un fel de acord natural, în sînul limbilor romanice, între o anumită limbă şi o anumită formă de discurs. Aşa, de pildă, în ale sale *Razos de Trobar*, Ramon Vidal ne încredinţează că limba franceză *val mais* („este mai aptă") să facă romane şi „psatourelles"; *limosi* („occitana"), cîntece şi „sirventes". Această constatare va fi citată, pe la 1330, ca o autoritate în *Les Leys d'amours:* ea corespunde, după cum se vede, unei perspective în care textele poetice se situează datorită poeticităţii lor proprii, nu idiomului în care sînt compuse.

Ne putem referi la o distincţie lingvistică, o distincţie care, în mai multe cazuri particulare, întăreşte şi explicitează aceste opoziţii. Este vorba de cea definită de Benveniste prin termenii „discours" şi „histoire", şi care a fost elaborată mai ales de Genette, în încercarea lui de a delimita „frontierele povestirii" („frontières du récit") [2]. Opoziţia se bazează pe natura vorbirii, după cum trimite sau nu trimite la o acţiune exterioară ei înseşi. În primul caz, avem de-a face cu povestirea („récit"), cu genul de enunţ marcat, cînd este în stare pură, de un anumit număr de restricţii ce se reduc, pe de o parte, la o respingere a axei de referinţă *ego-hic-nunc*, iar pe de altă parte, la o subordonare necesară faţă de legile fundamentale ale narativităţii. În această ultimă privinţă, cercetările sînt departe de a fi oferit rezultate universal valabile. Poate că există chiar mai multe feluri de narativitate[3]. Aceasta din urmă, ca atare, este de fapt logic anterioară literaturii, şi poate chiar şi limbii. Jolles, la vremea lui, a căutat să precizeze drumul parcurs de ea în timpul acestor mutaţii: un fel de transfer de la o gramatică la alta, com-

---

[1] Zumthor, 1963*a*, pp. 84–95.
[2] Benveniste, 1966, pp. 237–250; Genette, 1969, pp. 49–69; cf. Weinrich, 1970, pp. 28–29.
[3] Cf. Kristeva, 1969*a*, p. 423.

portînd diferite reguli de compatibilitate, idee astăzi în general admisă [1]. Segre a semnalat de curînd, în străvechea *Chanson de Sainte Foy*, coincidența dintre propozițiile narative și distribuțiile numerale [2]. Cîteva certitudini au fost totuși căpătate: discursul narativ, „care integrează o succesiune de evenimente de interes uman în unitatea aceleiași acțiuni" [3], se opune nu numai purei efuziuni „lirice", ci și descrierii ce introduce obiecte lipsite de succesivitate proprie. Rareori se întîmplă ca povestirea („récit") să nu integreze o descriere, ceea ce nu înseamnă că această descriere nu aparține unui alt mod de expresie. Cît despre succesivitate, ea presupune că acțiunea narată suferă, de-a lungul enunțului, o serie de transformări specificatoare sau derivate, legate în secvențe mai mult sau mai puțin lungi. Aici intervin, ca niște categorii ale imaginației și ale limbajului, structurile narative fundamentale care, cum spune Greimas, se substituie pe parcurs semnificației enunțului narativ [4]. Așa-zisele teorii despre analiza povestirii („récit"), care, în ultimii ani, după descoperirea tardivă a lui Propp, s-au înmulțit, pun într-adevăr problema relațiilor dintre realitatea acțiunii umane și invenția narativă în termeni analogi raporturilor dintre referent și referința lui semantică [5].

Nu mă voi ocupa de aceste teorii ca atare. Narativitatea cuprinde, de asemenea, cele mai multe din formele teatrale, în măsura în care jocul dramatic este altceva decît un text. Prin urmare, studiul narativității nu ține de Poetică decît în mod indirect, cu titlul de disciplină auxiliară sau propedeutică. Modelele a căror construcție o permite sînt caracterizate prin inexistență, vreau să spun că sînt lipsite de origine și de istorie: ele aparțin, așadar, altei specii decît faptele poetice. Deși anumite tipuri-cadru, de exemplu căutarea („la quête"), coincid aparent, în textele medievale, cu structuri profunde de narativitate, mă voi mărgini, în această

---

[1] Todorov, 1969*a*, pp. 17–24; Greimas, 1970, p. 158; Pop, 1970; Meletinsky, 1970.
[2] Segre, 1970*b*.
[3] Bremond, 1966, p. 62.
[4] Greimas, 1970, p. 159; Bremond, 1964, p. 32.
[5] Segre, 1969*a*, pp. 82–83.

carte, cînd va fi vorba despre povestire („récit"), să am în vedere forma discursului. Vom constata că este nevoie să distingem mai multe varietăţi, potrivit diferitelor axe de distribuţie, printre care cea mai importantă este determinată de prezenţa sau absenţa cîntecului, şi de modalităţile acestuia. Numai în grupele ce vor fi fost definite la un nivel ierarhic inferior acestor opoziţii, interpretarea secvenţelor narative se va putea face pe planul combinaţiilor şi, în acelaşi timp, pe linia selecţiilor paradigmatice; sau, cu terminologia lui Todorov, în ordine „sintactică" şi în ordine „semantică" [1].

În epoca postmedievală, putem spune că anumite specii de povestire („récit") scapă mediaţiei modelelor de narativitate: reportajul sau, în principiu şi într-un sens foarte larg, istoria, a căror caracteristică este să nareze evenimente discontinui ce nu sînt neapărat generate de transformări succesive; în discurs, evenimentul are situaţia şi funcţia pe care o are obiectul în descriere. Însă, în practica medievală, această distincţie este mult mai puţin limpede. Aşa se explică impresia lăsată adesea de cronici, mai ales cele în limba vulgară, că ar fi suferit influenţa literară a romanelor sau a cîntecelor de gesta; fapt care se simte încă foarte bine la Froissart. Aici este greu să precizăm o limită. Anglo-normandul Geffroi Gaimar, punînd în versuri, pe la 1140, o *Histoire des Anglais*, introduce povestirea despre *Haveloc*, ce reflectă cine ştie ce saga scandinavă. Acest fapt fixează planul pe care se situează toată lucrarea. Clericul normand Wace, între 1155 şi 1175, scrie, unul după altul, un *Roman de Brut* şi un *Roman de Rou*, narînd împreună cele două serii evenimenţiale premergătoare cuceririi Angliei: istoria celţilor din Marea Britanie şi cea a ducilor de Normandia, începînd cu Rollon. Valoarea documentară a acestor texte nu are prea mare importanţă aici. Primul pare să fi jucat un rol important în constituirea genului romanesc şi i-a furnizat cîteva din acele tipuri specializate. Cel de-al doilea începe în formă de cîntec de gesta, ca după patru mii de versuri să se întoarcă la octosilabul din *Brut*, la al cărui ritm adaptează numeroase formule epice ce servesc drept indici şi conotatori naraţiunii.

---

[1] Todorov, 1970*a*, p. 97.

Oamenii din evul mediu n-au distins niciodată limpede romanul de poveste și de istorie. În măsura în care le aduceau la un numitor comun, aveau tendința să le gîndească împreună în termeni care, pentru noi, oamenii moderni, s-ar potrivi mai bine cu „istoria" decît cu „romanul" de azi. Voi reveni asupra acestui punct. Numai argumentul general, tema evenimențială, permite, uneori destul de artificial (în afară de cazul cînd este vorba de traduceri), să fie calificate drept „istorice" unele texte în opoziție cu altele. Cînd faptele relatate sînt foarte apropiate de autor în timp sau în spațiu, se poate admite că povestirea nu este decît parțial înlocuită de niște structuri narative abstracte: de exemplu, în „romanele" în versuri *Mont-Saint-Michel*, din secolul al XII-lea, sau *La Conquête de l'Irlande*, din secolul al XIII-lea. Depărtarea cronologică sau spațială, dimpotrivă, acționează asupra relației ca un filtru și impune textului un anumit număr de scheme de reprezentare ce constituie un fel de model narativ particular. Elementele lui provin uneori din tradiția latină, de pildă, tipul celor șase vîrste ale lumii; alteori, ele depind de structurile profunde ale limbajului. Lucrul acesta se confirmă mai ales în varietatea hagiografică a „istoriei". Formulele care generează povestirea („récit") au fost inventariate în mai multe rînduri [1]. Chiar cînd, lucru rar, autorul redă evenimente apropiate pe care le-a cunoscut personal, el procedează la o formalizare patetică potrivit unui model mai mult sau mai puțin stereotip: de exemplu, în *La Vie de Sainte Elysabeth de Hongrie* de Rutebeuf. Avem zeci de poeme hagiografice. Multe sînt de fapt povești, ba chiar culegeri de povești, prin care se scurge un străvechi folclor creștin, celtic sau oriental, și nu pot fi analizate, logic vorbind, decît ca atare. *Les Vies des Pères* și povestirile despre sfinții Varlaam și Iosafat sînt exemple deosebit de caracteristice.

Modul de expresie nemarcat (nenarativ) comportă două specii, după cum discursul este sau nu personal. Cel personal este „liric", în sensul precizat mai sus; impersonal, l-aș

---

[1] Merk, 1946; Delahaye, 1955; Jolles, 1968, pp. 29—47; Freeman-Regalado, 1970, p. 259.

numi „didactic", descrierea fiind o varietate a lui. Opoziţia între narativ şi didactic, în corpusul medieval, nu este dealtminteri constantă. S-a observat că, în anumite situaţii culturale, intenţia didactică sau gnomică împrumută formele naraţiunii [1]: aceasta ar fi caracteristica mitului, cel puţin la un anumit stadiu al evoluţiei lui. În evul mediu, se manifestă o tendinţă asemănătoare în povestirile luate din Biblie sau din Apocrife, precum şi în multe *exempla* şi anumite poveşti înrudite cu acestea, cînd glosa este cu totul integrată naraţiunii. Această glosă recurge adesea la alegorie, şi, într-o măsură dealtfel inegală, toate textele alegorice ar putea intra în această categorie ambiguă. Invers, naraţiunea se poate amplifica în enunţ didactic, printr-un joc unde, rînd pe rînd, evenimentul şi sentinţa, obiectul şi subiectul, tranzitivul şi intranzitivul se eclipsează ca să apară din nou, dînd astfel naştere unor rupturi de ritm, ilustrate mai bine decît oriunde în a doua parte a *Romanului Trandafirului*, dar care nu lipsesc cu desăvîrşire decît din prea puţine texte romaneşti.

Didacticul propriu-zis este reprezentat în corpus, chiar de la începutul secolului al XII-lea, de opere versificate, de exemplu, aşa-numitele *Bestiaires* şi *Lapidaires*, sau de colecţii de proverbe şi aforisme ca *Disticha Catonis*. Cele mai multe din aceste texte sînt traduceri sau adaptări din latină: le-am şi semnalat ca atare. Indicele lor poetic poate fi definit la mai multe nivele: cel al versificaţiei, cel al tipurilor specifice acestor texte, cel al schemelor sau al inventarelor tematice şi, în sfîrşit, cel al procedeelor stilistice, adesea imitate după latinescul *ornatus*. În cele mai multe cazuri, se observă, la nivelul ansamblului sau al unor părţi destul de întinse ale textului, procedee particulare de structurare, oferite de înseşi resursele discursului. De exemplu, „compoziţia enumerativă", definită de J. Batany [2] şi ilustrată de numeroase opere din secolele XIII, XIV, XV, care enumeră particularităţile unei serii de elemente ce formează o listă închisă, deosebite unele de altele atît prin poziţie cît şi prin nume: de pildă, poemele despre Bucuriile Maicii Domnului, despre

[1] Weinrich, 1970, pp. 29–30.
[2] Batany, 1970.

Păcate, despre artele liberale, cele patru elemente. *Les Estats du monde*, despre care a mai fost vorba, ilustrează acest mod de compoziție. Un poem ca *Ave Maria*, de Huon le Roi, se organizează pornind de la cuvintele ce se succed în această rugăciune, unde fiecare funcționează ca un nucleu textual care iradiază în glosă, anunțată uneori de un joc silabic: *Ave — Eva, en son nom Eve a, Gracia-grace y a.* Versificația subliniază acest gen de efecte prin înmulțirea rimelor bogate, echivoce, leonine. Cu mai puțin artificiu, cunoscutul *Bestiaire* de Philippe de Thaon, unul din cele mai vechi texte didactice franțuzești, prezintă o structură lingvistică omogenă, bazată pe o schemă de echivalență foarte puțin variată: substantiv + *est* + desemnare descriptivă + *ço est* („este") + desemnare analogică, totul putînd fi concentrat în *signifie* („înseamnă"). Amplificațiile care, pe ici pe colo, provoacă distorsiunea sau ruptura acestei scheme nu reprezintă decît transformări parțiale ale acesteia. Ansamblul este păstrat în rigoarea lui datorită versului hexasilabic, care toacă fraza, rareori mai lungă de douăzeci și patru de silabe, și accentuează efectul de realitate a acestor scurte afirmații date ca niște lucruri indiscutabile. Acest efect sporește în traducerea acelor *Distiques de Caton*, pe care le-a pus în versuri Everard de Kirkham, în secolul al XII-lea, strîngînd hexasilabele în două tristihuri *a a b/a a b*.

Distribuția

Distincțiile semnalate pînă aici au o funcție metodologică, deoarece permit situarea faptelor concrete în raport cu unii termeni externi. Așa cum este de așteptat, textele mediane sau mixte nu lipsesc. Anumite interferențe provin din transformările spontane ale frazei sub impactul duratei. Astfel, o enunțare „lirică" ce comportă un predicat verbal, intranzitiv și neperfectiv (**j'aime, *je chanterai*), se opune unei propoziții „narative", care indică o acțiune tranzitivă și perfectivă (**j'ai commencé à vous aimer dès le premier regard; je chantais lorsque ...*). Însă „liricul" tinde să se desfășoare în „narativ" de îndată ce, fie și numai prin forma verbului, este introdusă

indicaţia unei progresivităţi (*je vous ai aimée* implică încetarea iubirii în viitor, dar amintirea ei). La acest nivel, opoziţia între liric şi narativ este adesea neutralizată. În teorie, ea rămîne totuşi justificată.

Formele fundamentale ale discursului s-au combinat în dozaje diferite; însă aceste dozaje rămîn relativ constante şi sînt purtătoarele unor trăsături tematice distincte. În felul acesta s-au format ansambluri complexe; utilizate fără încetare, uneori amplificate sau parţial modificate în decursul vremii, ele au generat serii diacronice din care provin acele „convenances", pe care se întemeiază plăcerea poetică, făcîndu-l pe receptor să adere la un univers mental şi verbal a cărui comunicare este asigurată de discurs ca atare. La acest nivel, poezia medievală, în totalitatea ei, este joc pur; considerată sub acest aspect, ea provoacă o judecată de valoare; numai luată astfel se poate vedea gradul de integrare a tendinţelor, perfecţiunea sau imperfecţiunea ei.

Tot datorită acestui aspect devine posibilă, şi poate fi puternic valorizată, practica contrastelor asupra căreia poate că am stăruit cam mult cîndva [1], dar care constituie totuşi o trăsătură caracteristică a poeziei franceze din secolul al XIII-lea; ea se sprijină pe alternanţa foarte precisă, în acelaşi text, a unor forme de discurs diferit; de exemplu, prin inserţia unor poeme cîntate în povestirea vorbită sau în enunţul didactic, prin pluralitatea vocilor în motet.

Cu aceste rezerve, aş sugera următoarea clasificare a elementelor corpusului. Tabloul pe care-l ofer aici are un caracter abstract, deoarece îi lipseşte ultima linie de jos unde ar trebui să figureze apelative speciale cum ar fi cîntecul de gesta, „fabliau"-ul şi altele. Din motivele expuse mai înainte, prefer să le evit. Partea a doua a cărţii va umple această lacună. A se vedea pagina 238 (c = cîntat; nc = necîntat).

Aceste selecţii şi eliminări succesive permit să se distingă sumar subgrupele următoare (de la stînga la dreapta tabloului):

(1) şi (2). Două varietăţi de naraţiune cîntată: una în care povestirea („récit") este doar purtată de vocea cîntăre-

---

[1] Zumthor, 1963*a*, pp. 172–174.

țului (de exemplu, vechile cîntece de gesta); alta în care povestirea este cu totul asumată de cîntec și determinată de regulile acestuia (de exemplu, „la pastourelle").

(3) și (4). Două varietăți de narațiune necîntată, diferențiate prin distribuția elementelor: în mare, ceea ce s-ar putea numi „nuvelă", de o parte, „roman", de cealaltă parte.

5). Poezie „didactică" pură, bazată pe descriere și în general necîntată.

(6). „Marele cîntec curtenesc" și diferitele forme înrudite, unele dintre ele cu interferențe narative.

(7). Numeroasele texte care nu sînt nici pur didactice, nici narative, din categoria adesea numită „dits" (de exemplu, diferitele „congés" sau „testaments").

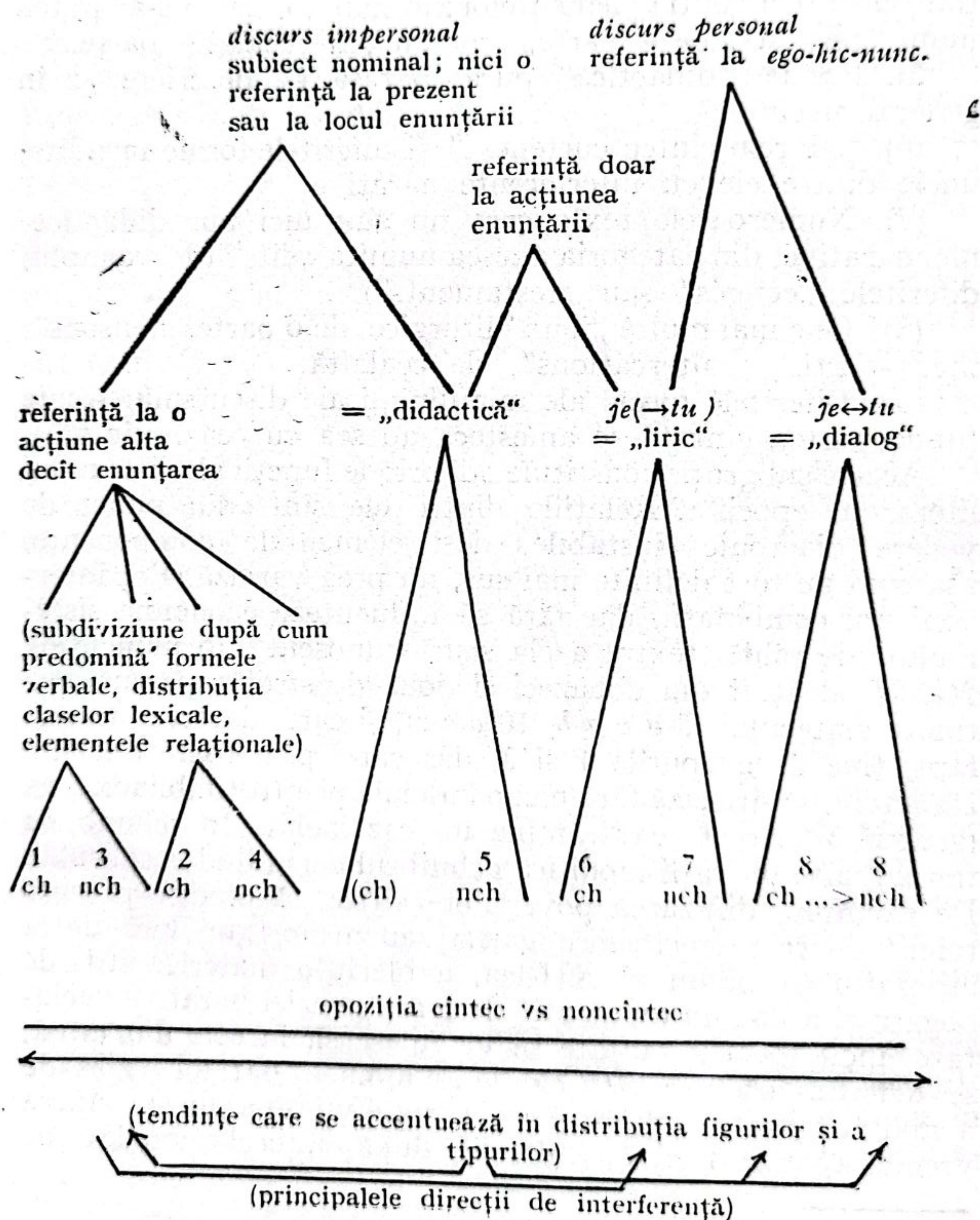
(8). Cele mai multe „jeux" liturgice, de o parte, „tensons", „jeux-partis", „altercations", de cealaltă.

(9). Diferitele forme ale mimului și ale discursului scenic (unde partea cîntată se amestecă adesea cu cea necîntată).

Aceste subgrupe constituie „diferitele funcții ale sistemului literar al epocii"[1]. Relațiile dintre ele sînt, din punct de vedere diacronic, instabile, deși elementele componente, așa cum au fost definite mai sus, nu prea variază. Pot interveni noi combinații, dar fără să influențeze economia sistemului: de pildă, textul acela scurt cunoscut sub numele de *Baillet*, alcătuit din douăzeci și două de strofe aparent destinate cîntecului (5 *a b a b*, 10 *c c c*), și care, datorită acestui fapt, ține de grupurile 1 și 2, dar care, prin toate celelalte caractere, se situează fără nici o îndoială printre „fabliaux"-uri (grupul 3). Acest text rămîne un caz izolat. În schimb, cu timpul, alte inovații modifică echilibrul general al corpusului. De exemplu, difuzarea poveștilor celtice, răspîndite pe continent de către recitatorii galezi sau armoricani încă de la începutul secolului al XII-lea, a oferit o materie atît de bogată și a dat un avînt atît de mare poeziei narative necîntate, încît formele cîntate se vlăguiesc și, în cele din urmă, se denaturează într-atît că, la un moment dat, încetează de a mai fi cîntate; aparatul lor verbal supraviețuiește cîtăva vreme, apoi se dizolvă. Imitațiile după cîntecele populare pe

[1] Jauss, 1970*a*, p. 96.

care, către anul 1200, s-au apucat să le facă unii poeţi de curte, au dus la o oarecare estompare a opoziţiei, iniţial foarte netă, între „liric" şi „narativ", ambele cîntate. Uneori, două subgrupe, la început distincte, se unesc pentru a forma o a



treia prin neutralizarea opoziției dintre ele: de exemplu, formele ieșite din marele cîntec curtenesc, cîntecul-regal sau balada, care, în secolul al XV-lea, nu se mai deosebesc prin nimic de anumite texte necîntate din epoca precedentă, încărcate de elemente narative sau didactice; sau rondelul care, la Charles d'Orléans, poate fi sau nu muzical, fără să-și schimbe nici stilul nici conținutul.

Se întîmplă ca, în decursul vremii, un grup de texte, care cîndva au alcătuit un ansamblu mai mult sau mai puțin autonom, caracterizat prin forma de discurs căreia îi aparține, cade, prin incluziune, în dependența unui alt ansamblu, în care este un element secundar. Ar fi cazul unor „chansons de fleurs et de feuilles", primitive, cu caracter pur descriptiv („didactic"), asumate funcțional de marele cîntec curtenesc, unde trebuie să fi constituit factorul de bază al introducerilor primăvăratice, și transpuse în discurs, fie „liric" fie „narativ", în așa-numitele „reverdies".

Fiecare din grupele și subgrupele distinse de mine pe linia de jos a schemei de mai înainte ar putea fi definită, din punct de vedere semiologic, ca un cod, dacă s-ar consimți ca acest termen să fie luat într-un sens larg care să cuprindă o marjă, uneori considerabilă, de aleatoriu. Acest cod funcționează ca un ansamblu paradigmatic, a cărui proiecție în texte trebuie să fie socotită simultan ca o sintaxă și ca o combinație indicială încorporînd tradiția în limbaj [1].

În cadrul grupului, relațiile dintre texte rezultă din existența unor trăsături asemănătoare, mai mult sau mai puțin numeroase la diferite nivele, în fiecare dintre ele. Aceste relații se reduc, în esență, fie la ceea ce s-ar putea numi un izomorfism, raport bi-jectiv de la trăsătură la trăsătură, fie la un homomorfism, mai multe trăsături ale unuia dintre texte sînt sintetizate într-una singură în alt text.

Raportul dintre text și grup este mai complex. Dacă teoretic este adevărat că „orice operă modifică ansamblul manifestărilor posibile" [2], aceste modificări sînt foarte limitate

---

[1] Cf. Lefebvre, 1966, pp. 287–293.
[2] Todorov, 1970*a*, pp. 10–11; Jauss, 1970*a*, p. 95.

în evul mediu. Desigur, textul nu poate fi socotit drept simplul produs al unei combinatorii preexistente: totuşi, uneori pare că nu este altceva; el este transformare a combinatoriei, însă în multe cazuri, mai ales în poezia „lirică", această transformare se situează numai pe planul articulaţiei fonice şi sintactice. La nivelul grupului, sînt codificate anumite echivalenţe primare, care dau naştere în text, în mod firesc, altora, din ce în ce mai slabe [1]. Dar textele în care enunţul, în întregime, se mărgineşte să propună din nou cîteva echivalenţe tradiţionale şi nu le adaugă decît freamătul acela produs, la suprafaţa frazelor, de simplul fapt că acestea sînt actualizate într-un discurs, nu sînt puţine la număr.

Dacă textul este considerat sub aspectul său de secvenţă gramaticală, existenţa grupului căruia îi aparţine acţionează ca un factor ce ordonează şi întrucîtva multiplică aceste fraze într-o unitate superioară: dacă T înseamnă „text" şi F „frază", în loc de $T = F_1 + F_2 ... f_n$, avem o configuraţie de tipul $T = (F_1 + f_2 + f_n)G$ (G desemnează grupul). Factorul se manifestă în conotatorii de grup, semnale inerente mesajului, adică textului. Semnele care constituie textul în linearitatea lui sînt percepute ca părţi ale unei structuri virtuale, mai vastă, un semn global făcut din semne, comparabil cu ceea ce teoriile germane ale informaţiei numesc *Super-zeichen*[2]. Acestor fapte li s-ar putea adapta, într-o anumită măsură, distincţia făcută de Saumjan între „fenotext", care ar fi textul, şi „genotext", care ar fi grupul ca virtualitate [3]. Transformările din care derivă textul se produc fie în structurile profunde, fie, cel mai adesea, doar la suprafaţă. În primul caz, ele sînt guvernate de reguli mai mult sau mai puţin asemănătoare cu cele care guvernează frazele complexe din limbă. În al doilea caz, ele depind de opţiuni între mai multe manifestări posibile echivalente [4].

---

[1] Cf. Ruwet, 1968, p. 61.

[2] Moles, 1968, p. 207.

[3] Kristeva, 1969*b*, p. 278 şi 1970, p. 72.

[4] Cf. Ohman, 1964.

2. MODELELE DE „SCRIITURĂ“

Într-un capitol anterior, am văzut cu cîtă prudență metaforică, justificată totuși, poate sau trebuie să recurgă medievistul la noțiunea de „scriitură“ : între ghilimele.

Aş vrea, în această a doua parte, să concentrez analiza asupra diferitelor varietăţi de „scriitură“: texte „lirice“ și „narative“; nu mă voi ocupa de „didactic“ decît în măsura în care interferează cu acestea două, și mă voi limita (din rațiuni atît teoretice cît și practice) la o examinare rapidă a formelor dialogate comportate de discursul poetic.

Criteriile mele de clasificare vor fi utilizate ca elemente de definire. Totuși, extrema complexitate a faptelor nu permite să li se atribuie, în practică, o valoare uniformă. Trei dintre ele se subordonează unele altora, într-o ordine ierarhică de generalitate descrescîndă: cîntec *vs* noncîntec, referință doar la enunțare *vs* referință la acțiune, alta decît enunțarea, și discurs personal *vs* discurs impersonal. Alte patru criterii, cu caracter opozițional mai puțin precis, coincid, pe orizontală, cu sectoarele definite de cele dintîi, fără să fie întotdeauna posibilă o ierarhizare: distribuția claselor lexicale, utilizarea mai mult sau mai puțin sistematică a modalităților gramaticale, distribuția tipurilor și a figurilor. Această a doua serie de criterii va servi la descrierea particularităților ansamblurilor textuale, identificate în prealabil și, dacă va fi cazul, va permite să fie subîmpărțite. Se înțelege de la sine că grila astfel constituită va comporta un anumit număr de căsuțe goale: poezia medievală este departe de a fi realizat toate virtualitățile sistemului său.

5. Marele cîntec curtenesc

Ceea ce Dragonetti a numit, cu o expresie fericită, „marele cîntec curtenesc" se pretează, mai bine decît oricare altă parte a corpusului, la aplicarea riguroasă a acestor criterii, care, la rîndul lor, îi justifică și-i precizează definiția. Iată de ce îl iau ca punct de plecare și, procedînd astfel, săvîrșesc un anacronism voluntar: în mijlocul secolului al XII-lea, cînd această formă de cîntec abia apare în limba franceză, mai multe alte coduri poetice (pe care le voi examina în cele ce urmează) sînt posesoarele unei tradiții solide.

Cîntec, referință doar la enunțare, discurs personal, caracter general limpede și constant în privința celorlalte criterii: chiar dacă ținem seama de un foarte mic număr de cazuri marginale sau aberante, avem de-a face cu un ansamblu poetic de o omogenitate foarte rar întîlnită în istoria literaturilor. Într-o vreme cînd această artă mai păstra încă amintirea vitalității ei inițiale, Dante definește așa-numita „cantio" drept realizare desăvîrșită a poeziei, fuziune a tuturor elementelor muzicii și ale limbajului *in unum et idem*, analogie profundă și pertinentă (prin *gravitas* și *discretio*) a ordinei providențiale, care apare din vorbirea omenească (prin *sensus* și *constructio*) în așa fel încît numai un studiu îndelungat și o disciplină morală îi îngăduie să se consume [1].

Poeții pe care limbajul de atunci i-a numit *trouvères* ne-au dat prima poezie „lirică" ce se ivește la orizontul limbii franceze: mod de a spune referitor cu totul și exclusiv la un *je* care, deși adesea nu are decît o existență gramaticală, fixează totuși planul și modalitățile discursului, în afara oricărei narațiuni. Această artă se împlinește cu adevărat în „cîntec" („chanson"), formă complexă ce se supune unor reguli subtile moștenite de la trubadurii acvitani, dar care pare epurată la francezi de către o imaginație și mai bine controlată sau mai abstractă, o voință de expresie mai ascetică. La rîndul lui, cîntecul cel mai tipic este cel pe

---

[1] Dragonetti, 1961, pp. 52–75 și 79–92.

care, la o primă examinare, l-am putea numi „cîntecul de dragoste": să zicem, cel marcat de mai mulți indici formali constanți, printre care însuși cuvîntul *amour*.

„Les Chansons d'amour" (reprezentînd majoritatea covîrșitoare a textelor din corpus) prezintă, de la caz la caz, combinații nenumărate la suprafață, însă ele provin dintr-o structură profundă, aproape imuabilă. Pentru a se încerca definirea acestei structuri, au fost folosite diferite metode: prin însuși faptul că este „profundă", structura scapă observației directe și nu poate fi descrisă decît inductiv, dealtfel nu fără riscul ambiguității. Faptul capital, într-adevăr, dar și cel mai puțin sesizabil, este caracterul muzical al cîntecului. Verbul și melodia pornesc dintr-un avînt unic, se generează reciproc într-un raport atît de strîns, încît orice analiză ar trebui să se aplice simultan amîndurora[1]. Din nefericire, prea puține texte au ajuns pînă la noi împreună cu melodia lor, iar descifrarea acesteia pune probleme mult mai dificile decît însăși stabilirea textelor respective. Sîntem, așadar, nevoiți, în afară de cîteva cazuri excepționale, să ne concentrăm observațiile asupra aspectului lingvistic al cîntecului, cu speranța de a găsi săpate aici urmele a ceea ce a fost intenție inițială în armonia lui.

Faptul că marele cîntec curtenesc a fost destinat unui public restrîns constituie un factor care favorizează studierea lui: într-adevăr, ceea ce s-ar putea numi „comportamentul textual" al poeților și al auditorului lor ne apare aici mai limpede decît în alte regiuni ale poeziei medievale. Se poate încerca, bineînțeles, să se țină seama de acest aspect în analiză și să fie integrat definirii sistemului.

Cîntecul, este bine știut, a fost creat în limba provensală de trubadurii din prima jumătate a secolului al XII-lea. Nu mă ocup aici de problemele istorice referitoare la manifestările lui primitive[2], nici de dualitatea, de formă și mai ales de conținut, pe care pare că a prezentat-o înainte de

---

[1] Dragonetti, 1960, pp. 381–537; Bec, 1970, pp. 72–77; cf. Wilkins, 1967.

[2] Cf. Baehr, 1967; Fernandez-Pereiro, 1968, pp. 151–185; Bec, 1969*a*, pp. 1310–1319.

1150—1170 [1]: în această privință, se ridică o problemă genetică pasionantă, dar care nu se referă propriu-zis la truverii francezi. Cînd a ajuns la ei, cîntecul atinsese punctul de echilibru, se afla în faza de dezvoltare clasică, nesocotea frămîntările și conflictele provocate de formarea lui progresivă. Truverii l-au primit ca pe un ansamblu dinamic de tendințe mentale și expresive și de reguli de structurare. N-au făcut decît să adapteze învelișul lexical al cîntecului la propria lor limbă, ce-i drept, foarte apropiată de cea originală. Funcționarea termenilor francezi care i-au înlocuit pe cei occitani a rămas aceeași. Ar fi ușor să se stabilească un lexic al acestor echivalențe. Doar un foarte mic număr de elemente semnificative n-au fost reținute de această transpunere; absența lor din limba truverilor contribuie la pierderea anumitor conotații sociale sau ideologice, tipic meridionale, care nu mai apar în cîntec: de pildă, franceza dispune, pentru a desemna obiectul cîntecului, doar de cuvîntul *(ma)dame*, în timp ce occitana joacă pe alternanța subtilă a cuvintelor *domna* și *midons* (termen masculin: „doamne!" *(mon seigneur)*; *senhal*, pseudonim metaforic sau metonimic, este rar în franceză [2]. Pentru occitanul *joi* masculin, *joia* feminin, și *gaug* (din latinescul *gaudium*), franceza nu are decît *joie*, fapt ce restrînge evantaiul nuanțelor contextuale și al sonorităților. Un sondaj făcut pe baza cîntecului 1 al trubadurului Peire Vidal [3], și care se referă la treizeci de expresii tipice, arată că:

— un singur termen este, din punct de vedere etimologic și formal, identic în cele două limbi: adjectivul *fin*, care denotă o idee de perfecțiune, termen-cheie central al cîntecului, unde servește de calificativ, pe de o parte, pentru iubire, iar pe de alta, pentru doamnă și pentru îndrăgostiți;

— doi termeni prezintă o formă identică sau aproape identică cu occitana și, din punct de vedere istoric, nefranceză; s-ar putea să fi fost împrumutați ca atare, sau să fi fost refăcuți pe modelul occitan: *amour* și *jaloux*;

---

[1] Dumitrescu, 1968 și 1969; Roncaglia, 1969.
[2] Dragonetti, 1960, p. 314.
[3] Avalle, 1960, I, pp. 22—25.

— treisprezece termeni redau cuvîntul occitan prin cel franțuzesc, care are aceeași etimologie, fără ca transformarea să determine vreo alterare semantică a celui de-al doilea: astfel sînt: *chanter*, pentru *cantar*, *agréer* pentru *agradar*, *plaire* și *plaisir* pentru *plazer*;

— nouă termeni aparțin poate aceleiași categorii dar, pătrunzînd în sistemul cîntecului, au suferit aparent o alterare semantică: *courtois* pentru *cortes*, *soulaz* pentru *solatz*, *jouvent* pentru *joven*, *penser* pentru *pe(n)sar*, *pris* pentru *pretz*, *losengier* pentru *lauzengier*. Aceste cuvinte au denotat în limba practică și, aparent, în general, înainte de inventarea cîntecului, o noțiune sociologică (*courtois*; *losengier;* poate *jouvent)*, psihologică (*soulas; penser*, poate același *jouvent*), economică *(pris);*

— cinci termeni nu au nici un echivalent în franceză: este vorba de *gaug*, *captener*, *jauzen* și *adreg*?; ultimele trei au mai ales valori contextuale, iar absența lor nu modifică sistemul; primele două, în schimb, sînt termeni cheie la trubaduri, care constituie ei singuri, un motiv, adesea central, al cuvîntului.

Deși aceste cîteva lacune modifică oarecum economia cîntecului, natura și funcționarea legăturilor care unesc elementele lexicale, sintactice și ritmice sînt, în general, neschimbate; inventarul motivelor este în esență același. Cît despre figuri, relativa abundență a comparațiilor și a metaforelor prelungite, la cei mai vechi trubaduri, nu se mai găsește, decît excepțional, nici la cei mai recenți dintre aceștia, nici la truveri. Versificația și, s-ar putea crede, calitatea melodiilor, sînt identice de ambele părți. Cea mai mare deosebire constă, în cele din urmă, în neasemănarea fonică a celor două limbi: occitana este mai puternic accentuată, are finalele mai variate, vocalismul mai precis; franceza marchează mai bine ritmul frazei decît pe cel al cuvîntului, elidează sau asurzește finalele, izbucnește neîncetat într-o gamă bogată de diftongi.

Cîntecul

Aspectul subiectiv al cîntecului (sensul lui *je* care îl cîntă) nu are pentru noi altă existență decît cea gramaticală. Dar gramatica ține de aspectul obiectiv al poemului. Cu alte cuvinte, cîntecul este interpretabil de către criticul modern numai în calitatea lui de obiect. Cunoașterea pe care o căpătăm despre el este, așadar, neapărat limitată ; limitarea aceasta face parte din interpretare. Nu avem de ales: tot ce putem spera este să adunăm, cu multă băgare de seamă, în strălucirile formei, printre efectele elementare de sens, cîteva sclipiri care ne-ar putea face să ne întrebăm de nu cumva sînt cele ale vreunui subiect ascuns.

Aici se impune cu necesitate o distincție riguroasă a nivelelor de sens și de analiză, așa cum am propus-o mai înainte, absența figuralității (cu mici excepții, pe ici pe colo, prin aluzii prea puțin explicite), absența oricărui element de povestire („récit") împiedică folosirea ficțiunii critice în virtutea căreia am putea întreba mai întîi: *despre ce* vorbește? Vorbește pur și simplu. Analistul nu poate recurge decît la criteriile lingvistice, asumate pe un plan specific: funcționalizate cu o intenție anumită, care va fi pentru noi singurul echivalent al intenției creatoare a poetului. Este, într-adevăr, inexact să se vorbească despre forma cîntecului; această expresie posesivă este abuzivă: cîntecul *este* formă și, fără îndoială, pentru cei care l-au cîntat ca și pentru cei care l-au auzit, nu a fost decît atît. Iată de ce fiecare din aceste poeme, atît de asemănătoare tematic, este la fel de motivat în particularitatea lui ca și (dacă-mi este îngăduită o comparație, destul de ambiguă în cazul de față) dialogul, în aparență banal, dintre doi îndrăgostiți, ale cărui profunde justificări se află în practicarea savuroasă și incomunicabilă a pasiunilor.

Mesajul pe care-l transmite cîntecul nu poate fi perceput decît ca o unitate complexă, ale cărei părți sînt convergente, și care are o finalitate expresivă proprie. Locul de convergență în marele cîntec curtenesc este strofa, mai curînd decît cîntecul ca atare. Această tendință a poeziei medievale cîntate de a se constitui ca serie de unități relativ autonome atinge aici

perfecţiunea şi, cu trecerea timpului, se accentuează în loc să slăbească; este, după părerea mea, încă o urmare a absenţei naraţiunii. Rareori ordinea în care elementele se succed este semnificativă prin însuşi acest fapt [1]: singurele excepţii, dealtfel discutabile, sînt cîntecele unde o comparaţie descriptivă se prelungeşte pe mai multe strofe.

Analiza nivelului fonic al cîntecului trebuie să ţină seama de incidenţele pe care le poate avea asupra valorificării sunetelor (cu ajutorul accentelor sau al ritmului sintactic) natura versului folosit. Cînd acesta măsoară zece silabe sau mai mult, cezura oferă o posibilitate de ecouri sonore pe care nu toţi poeţii le folosesc în acelaşi fel. Este imposibil de stabilit reguli în această privinţă, şi însuşi principiul pe care-l propun eu aici ar putea fi contestat, căci nu există nici un temei să credem că rima şi cezura erau întotdeauna valorificate de melodie. Totuşi, dacă aceste silabe sînt comparate, se descoperă un fel de tendinţă de a juca pe opoziţii binare ca grav-ascuţit şi deschis-închis: în ceea ce priveşte cadrul ritmic în care aceste opoziţii devin perceptibile, se constată că, în cîntecele compuse din versuri scurte (pînă la şapte sau opt silabe), el se lărgeşte şi se întinde fie la o parte din strofă, la unul din *pedes*, sau la întregul *frons*, sau la *cauda* [2], fie la toată strofa. În sfîrşit, se întîmplă ca sunetul accentuat ce marchează emistihul sau rima să coincidă cu reapariţia unei identităţi sau a unei opoziţii gramaticale sau semantice şi să figureze astfel la mai multe nivele de analiză. Dealtminteri, truverii par mai puţin preocupaţi de asemenea efecte decît trubadurii, la care ele iau uneori un aspect atît de sistematic, încît în acest fapt se poate vedea însăşi intenţia profundă a poemului.

Poate că cea mai mare omogenitate este prezentată de sistemul cîntecului la nivelul sintactic: elemente de subordonare aproape insesizabile, predominanţa parataxei, asumarea de către asociaţiile contextuale a mai tuturor relaţiilor logice.

---

[1] Bisse, 1970, pp. 5–6.

[2] Dragonetti, 1960, pp. 381–385.

Ca să ilustrez aceste observații, dau aici un exemplu din care voi analiza trăsăturile cele mai frapante: cîntecul III din Castelanul de Couci, după ediția lui A. Lerond [1].

La douce voiz du louseignol sauvage
Qu'oi nuit et jour cointoier et tentir
M'adoucist si le cuer et rassouage
Qu'or ai talent que chant pour esbaudir;
Bien doi chanter puis qu'il vient a plaisir
Cele qui j'ai fait de cuer lige homage;
Si doi avoir grant joie en mon corage,
S'ele me veut a son oez retenir.

II

Onques vers li n'eu faus cuer ne volage,
Si m'en devroit pour tant mieuz avenir,
Ainz l'aim et serf et aour par usage,
Maiz ne li os mon pensé descouvrir,
Quar sa biautez me fait tant esbahir
Que je ne sai devant li nul language;
Nis reguarder n'os son simple visage,
Tant en redout mes ieuz a departir.

III

Tant ai en li ferm assis mon corage
Qu'ailleurs ne pens, et Diex m'en lait joïr!
C'onques Tristanz, qui but le beverage,
Plus loiaument n'ama sanz repentir;
Quar g'i met tout, cuer et cors et desir,
Force et pooir, ne sai se faiz folage;
Encor me dout qu'en trestout mon eage
Ne puisse assez li et s'amour servir.

IV

Je ne di pas que je face folage,
Ni se pour li me devoie morir,

[1] Lerond, 1964, pp. 68–70.

Qu'el mont ne truis tant bele ne si sage,
Ne nule rienz n'est tant a mon desir;
Mout aim mes ieuz qui me firent choisir;
Lors que la vi, li laissai en hostage
Mon cuer, qui puiz i a fait lonc estage,
Ne ja nul jour ne l'en quier departir.

V

Chançon, va t'en pour faire mon message
La u je n'os trestourner ne guenchir,
Quar tant redout la fole gent ombrage
Qui devinent, ainz qu'il puist avenir,
Les bienz d'amours (Diex les puist maleïr!).
A maint amant ont fait ire et damage;
Mainz j'ai de ce mout cruel avantage
Qu'il les m'estuet seur mon pois obeïr.

Din cele treisprezece manuscrise care ne-au transmis acest text, unsprezece dau strofele de la I la V în ordinea pe care o reproduc eu după A. Lerond; unul nu dă decît I și II; în sfîrșit, încă unul, trei strofe, în ordinea I—V—II [1]. Nu se poate trage de aici vreo concluzie deosebită, decît cel mult că I a fost simțită de toți copiștii ca strofă introductivă; și că, pentru majoritatea dintre ei, numărul și succesiunea strofelor adoptate aici păreau să fie cele mai satisfăcătoare și, fără îndoială, cele mai expresive.

Traduc literal, notînd ambiguitățile:

„Glasul dulce al privighetorii din pădure pe care, zi și noapte, îl aud ciripind și răsunînd, îmi înmoaie și-mi înduioșează atît de tare inima, încît mă cuprinde dorința să cînt ca să-mi arăt bucuria. Trebuie, într-adevăr, să cînt, de vreme ce acest lucru îi place (*sau:* trezește bunăvoința) celei căreia i-am dăruit cu totul (*sau:* sincer) inima mea; de aceea, trebuie să-mi fie sufletul plin de bucurie dacă ea vrea (*sau:* dorește) să mă trateze după cum îi place.

„Sufletul meu n-a amăgit-o și nu i-a fost niciodată necredincios: mult bine ar trebui să mă răsplătească (*sau:*

[1] Lerond, p. 68.

ar trebui totuși să-mi revină). Dar nu încetez să o iubesc, să o slujesc, să mă închin la ea, și totuși nu îndrăznesc să-i dezvălui neliniștea mea (*sau:* gîndurile mele despre această iubire) căci frumusețea ei mă tulbură (*sau:* mă înmărmurește, mă paralizează de bucurie) încît, cînd o văd, îmi piere graiul (*sau:* nu găsesc cuvintele potrivite); și nu îndrăznesc să-i privesc nici măcar chipul (*sau:* chipul descoperit), atît de mult mă tem să (= nu fiu silit să)-mi desprind ochii de el.

„I-am dăruit inima cu atîta hotărîre, încît nu-mi mai îndrept nicăieri gîndurile de iubire (de mi-ar lăsa Dumnezeu această bucurie!), căci nici măcar Tristan, care a băut filtrul, n-a iubit cu mai multă credință, mai fără seamăn. Îi dăruiesc totul, suflet, trup, dorință, forță, putere. Nu știu dacă ce fac eu este o nebunie. Mă îndoiesc totuși (*sau:* încă) că voi putea, în toată viața mea, s-o slujesc destul pe ea și dragostea ei.

„Nu spun (= ar fi o minciună să spun) că fac ceva nebunesc, chiar dacă, pentru ea, ar trebui să mor, căci nu găsesc pe nimeni pe lume mai frumoasă și mai înțeleaptă; nimic nu este mai pe placul inimii mele. Îmi sînt dragi ochii mei care m-au ajutat s-o zăresc (și: aleg). Cînd am văzut-o, i-am lăsat inima zălog, care de atunci a tot stat la ea, și nu înțeleg că o va părăsi vreodată.

„Cîntec, du-te și du vorbele mele acolo unde eu nu îndrăznesc să mă abat (= să mă duc eu însumi), atît de tare mă tem de proștii stingheritori care, încă înainte de a se fi întîmplat ceva, bănuiesc și ghicesc fericirea dragostei (= darurile ce-și fac cei care se iubesc). Dumnezeu să-i bată! Pe mulți îndrăgostiți i-au întristat și i-au păgubit. Însă eu am un dureros cîștig (*sau:* cîștig în dragostea mea) din faptul că trebuie să mă supun lor împotriva voinței mele (= să mă supun nesocotinței lor.)"

a) *Sonorități*

Versul este un decasilab *a minori* (4 + 6), cel care, dealtfel, este cel mai frecvent în epopee: doar versul 6 face excepție, cu pauza 5 + 5 (sau 2 + 5 + 3); cît despre v. 36, acesta comportă o cezură așa-zis „lirică", ce intervine după

o vocală mută în așa fel încît accentul median o precede cu o silabă: efect bine acordat cu funcția gramaticală a lui *devinent*, cu valoare absolută, precum și cu sensul general al frazei, care conotează ceva suspect, ceva care șchioapătă. Rimele pe care sînt construite aceste cinci strofe (de 20 de ori -*age* și de 20 de ori -*ir*) opun o tonalitate deschisă, largă, feminină, unei tonalități închise, ascuțite, masculine. Acest efect de contrast se regăsește, distribuit mai puțin regulat, la cezuri, unde pot fi numărate de 13 ori timbrurile *è*, *è* sau *in*, și de 8 ori timbrul *i*.

Se obține, așadar, următoarea schemă fonică:

Cezuri			*Rime*
ascuțite	*i*	8	20
	e	13	—
grave	*a*	7	20
altele neascuțite		12	—

Fără să atribuim prea multă importanță unor observații de genul acesta, trebuie să notăm prezența difuză a opoziției grav-ascuțit în tot textul. Acesta comportă 400 de silabe, dintre care 51 „mute "(*e* surd neelidat) destul de regulat distribuit de la un capăt la altul al cîntecului: 9 în strofa I, 12 în strofa II, 11 în III, 18 în IV și 11 în V. Din cele 349 de silabe care rămîn, 208 formează grupe aproape egale, în

STROFE	I	II	III	IV	V
a	11	13	10	10	13
an	3	5	7	3	7
an	3	5	7	3	7
au	2	2	1	—	—
i	11	10	10	14	9
ü	1	2	2	2	—
ui	2	—	1	2	2
e (é, é)	6	7	9	6	9
ie	1	—	—	1	—
in, ien	1	1	—	1	1

Las la o parte silabele *ai* și *oi*, de a căror pronunțare, la sfîrșitul secolului al XII-lea, nu putem fi siguri.

Distribuirea acestor diferite timbruri variază relativ puţin de la strofă la strofă. Nu se vede nici progresie, nici regresul net al vreuneia din serii: toate timbrurile *a* şi *i* oscilează între 20 şi 24; numărul 20 reprezintă un sfert din numărul de silabe din fiecare strofă. Ne putem îndoi de faptul că aceste proporţii sînt întîmplătoare.

Se constată astfel o tendinţă către specificarea fonică; această tendinţă se manifestă la mai multe nivele, cu o precizie sporită: vagă şi nesigură în materia textului, această nuanţă se concentrează mai clar la cezuri, ca să-şi găsească realizarea ei cea mai precisă în rime.

b) *Articulaţii sintactice*

Nu insist asupra caracterului explicit al sintaxei, caracter ce nu exclude nici unele brahilogii intenţionale (de exemplu, v. 17—18), nici interferenţele de planuri (v. 35—38).

Strofele I, III şi IV constituie fiecare, din punct de vedere gramatical, un fel de perioadă: de la primul la ultimul vers, toate unităţile sintactice (propoziţiuni) sînt legate, într-un fel oarecare, unele de altele. Din punct de vedere gramatical, strofele I şi IV se descompun în două perioade egale ca lungime, dar o legătură de natură lexicală (formală şi semantică în I: semantică în IV) le uneşte foarte strîns: *ai talent que chant* (v. 4) *-doi chanter* (v. 5); *ne truis* (v. 27), *-choisir* (v. 29).

În interiorul acestor perioade, discursul se organizează după schema Principală-Relativă sau Completivă-Circumstanţială, ale cărei elemente au întotdeauna o structură simplă şi a căror dimensiune n-o depăşeşte decît rareori pe aceea a unui emistih (4 sau 6 silabe). Unul din elemente poate lipsi; principala se află întotdeauna la începutul frazei, cu excepţia versurilor 30—31. Enunţul se desfăşoară, aşadar, progresiv, pornind de la o „temă" la care rîndurile următoare adaugă unul sau mai multe predicate. În general, ritmul sintactic coincide, dar nu pretutindeni, cu cel al versului. Astfel, strofa I comportă trei fraze:

Principală (v. 1 + 3) — Relativă intercalată (v. 2) — Consecutivă + Completivă dependentă de Consecutivă (v. 4);

Principală-Cauzală (v. 5) — Relativă dependentă de Cauzală (v. 6); pauza sintactică, în *vient a plaisir celle qui*, comportă un „enjambement" aparent; dar v. 6 este, în întregime, de o unitate indestructibilă: echivalează cu un nume propriu;

Principală-Completivă (infinitivă) (v. 7) — Condiţională (v. 8).

Aceste elemente se descompun la rîndul lor în termeni simpli: Principală (v. 1 + 3) = Subiect (4 silabe = primul emistih) — determinant (6 silabe = al doilea emistih) — verb transitif + intensificator *(si)* (4 = 4 silabe) — complementul verbului + repetare retorică a verbului (= 6 silabe). V. 3 ar putea fi tăiat în 6 + 4: verb + intensificator + complement (= 6 silabe) — repetare (= 4 silabe). Doar cunoaşterea melodiei ar putea arăta dacă este vorba de o echivocitate voită.

Instrumentele de subordonare în cadrul frazei; cele de coordonare între fraze, sînt extrem de slabe. Avînd în vedere eliziunea mai multor *que*, una singură din aceste conjuncţii (însă în franceză veche abia de este una) depăşeşte lungimea unei silabe (*lors que*, în v. 30). În ceea ce priveşte valorile acestor conjuncţii, ele se grupează într-un cerc semantic foarte îngust. Este un fel de compensaţie (datorată, fără îndoială, exigenţelor ritmului şi muzicalităţii) a faptului că organizarea frastică este pe alocuri puţin aluzivă. Mijloacele de coordonare formează trei serii scurte care marchează cumularea sau eliminarea (*et*, *si*; *ne* la care adaug *nis*: în total de 12 ori), opoziţia (*maiz* şi *ainz*: de 3 ori) şi explicaţia cauzală (*quar* şi *que*: de 5 ori). Mijloacele de subordonare marchează timpul (*lors que*, *ainz que*: de 2 ori), cauza (*puis que*, a cărui valoare proprie este, dealtfel, mai curînd temporală: o dată), consecinţa (*si ... que*, *tant ... que*: de 3 ori) şi condiţia (*se*: de 2 ori). Dacă i se restituie, fapt pe care contextul nu-l interzice, lui *puis que* semnificaţia primordială, se constată că subordonarea temporală capătă succesiv, şi parcă progresiv, trei aspecte: posterioritate (strofa I), contemporaneitate (strofa IV) şi anterioritate (strofa V): întoarcerea la izvoarele unei memorii. Dau mai jos un tablou care indică distribuţia acestor raporturi: adaug şi pe *que* completiv (de 4 ori), un

se interogativ (v. 22) cu valoare comparabilă, și relativele (de 6 ori *qui*, o dată *la u* (= „acolo unde"):

STROFE		I	II	III	IV	V
Coordonare	cumulare/eliminare	3	4	1	3	1
	opoziție		2			1
	explicație		1	2	1	1
Subordonare	timp				1	1
	cauză	1				
	consecință	1	1	1		
	condiție	1			1	
Completive		1		1	1	1
Relative		2		1	2	2

Fiecare strofă, după cum se vede la lectura verticală, are propria ei configurație, care nu se deosebește de celelalte decît prin schimbări foarte mici. Unitatea întregului depinde de faptul că aici nu se află (cu excepția celor doi *se* condiționali) decît relații externe și descriptive, ce definesc mai curînd cadrul unei acțiuni decît procesul intern al unei gîndiri.

Observația aceasta se aplică la fel de bine și sistemului prepozițiilor. Numai *vers* (v. 9) și *devant* (v. 14), ambele urmate de *li* („elle"), introduc mai mult sau mai puțin explicit, relații univoce: ele au un caracter extern, locativ. *Par* (v. 11), *sanz* (v. 20) și *seur* („sur", v. 40) fac parte din locuțiuni închise, cu sens global. Nu mai rămîn decît niște prepoziții foarte slab, sau chiar deloc, colorate, care marchează, cel mai adesea în virtutea unor servituți gramaticale, o rețea de raporturi importante ca atare mai curînd decît pentru distincțiile logice pe care le-ar permite: *a* (de 4 ori), *en* (de 5 ori) și *pour* (de 3 ori). Ușoara predominanță a lui *en*, cu denotație primară locativă, poate că nu este lipsită de funcție.

c) *Vocabular*

Examinarea vocabularului scoate în evidență o dispersare destul de mare. Formal, pot fi notate mai multe repetiții, ecouri, alternanțe, nuanțate de folosirea unor sufixe și prefixe care constituie serii derivaționale: *cuer* (de 5 ori) și *corage*

(de 2 ori); *amour* (de 2 ori), *amer* (de 3 ori) și *amant* (1 dată); *joie* și *joïr* (fiecare cîte 1 dată); *douter* (1 dată) și *redouter*, (de 2 ori); *penser* și *pensé; douce* și *adoucit; bele* și *biautez* (fiecare cîte 1 dată); *chanter* (de 2 ori) și *chançon* (1 dată). Aceste ecouri au o funcție dublă: de la strofă la strofă, ele constituie, în afara oricărei succesiuni necesare, serii de reluări fonice și semantice; în acest fel, ele contribuie la stabilirea unei redundanțe semnificative, la fixarea izotopiei textului. Astfel, *cuer* și *corage* sînt distribuite regulat în strofele I și IV; *joïe* și *joïr*, în I și, respectiv, III; *amour* și seria lui, în II pînă la V.

Cvasitotalitatea cuvintelor cu încărcătură semantică mare se grupează în cinci cîmpuri, de importanță cantitativă inegală, dar care, pe plan sintagmatic, într-un moment oarecare al cîntecului, sînt legate între ele în așa fel încît constituie, unul față de altul, zone de transfer metaforic. Astfel, v. 4 îl subordonează pe *chanter* lui *talent*, cuvînt care are de obicei o conotație erotică, și îi subordonează *esbaudir*, legat de *joïr* și *joie*: două cîmpuri semantice coincid și vor rămîne asociate în mintea receptorului pe toată durata poemului. Tot așa, v. 6 asociază, pe cale metaforică, cîmpul termenilor afectivi sau erotici cîmpului relațiilor sociale: v. 30 ne-o va aminti. La v. 11, această serie asociativă încorporează *aourer* („a adora"), care uneori se referă la *Dumnezeu*, numit de două ori printr-o figură de exclamație; la v.18, acest *Dumnezeu*, el însuși își subordonează un *joïr* conexat cu *joie, cuer, amour* ... V.14 și 15 prezintă negativ acțiunile umane (care formează ceea ce aș numi eu „cîmpul subiectului") ca niște consecințe ale lui *esbahir*, care aparține grupului termenilor cu denotație afectivă. Unul din rezultatele acestui flux neîncetat de schimburi este suprimarea oricărui caracter concret în cea mai mare parte a vocabularului. Nu vor fi socotite concrete cuvintele *cors* („corp"), *mont* („lume") sau *rienz* („lucru"), părți de clișee aproape incolore. Mai rămîn încă patru termeni ce desemnează obiecte cu aspect descriptibil: *louseignol* („privighetoare") la strofa I, *visage* la II, *beverage* („filtru") la III, *hostage* la IV și *chançon* la V. Distribuția este, și aici, de-o regularitate remarcabilă. Însă, cu excepția lui *visage* (relativ la *celle qui*) și a lui *chançon*, care trimit la text

aceste cuvinte sînt integrate unor figuri de comparaţie sau unor metafore. *Cueur* şi *ieuz* („ochi"), personaje alegorice, trimit la bucăţile în care s-a spart un eu universalizat, înclinat către plăcerea şi bucuria fără nume căruia îi servesc de canal (v. 16 şi 29) şi, respectiv, de receptacul (v. 7). În cele din urmă, s-ar putea socoti că întregul vocabular al cîntecului alcătuieşte (poate cu excepţia comparaţiilor) un cîmp semantic unic... pe care, nimic nu ne îngăduie, deocamdată, să-l definim. Mai ales că, în afară de *but*, care se referă la Tristan, şi de cîţiva termeni de percepţie *(voir)* sau de cîteva *verba dicendi*, printre care *chanter*, textul nu comportă, în această perspectivă, nici un verb de acţiune.

Numărul total al verbelor şi locuţiunilor verbale este de 79, din care 10 cu funcţie de auxiliare: rămîn 69; din 51 de substantive, 3 sînt substantive proprii (*Tristan, Dumnezeu* de 2 ori), 10 fac parte din locuţiuni verbale sau adverbiale: rămîn 38; din 14 adjective, 4 intră în expresii fixe unde au prea puţină semnificaţie (de exemplu, *lige hommage*): din celelalte 10, 6 se prezintă ca figuri de acumulare cu membru dublu; avem de fapt 8 calificări adjectivale. În mare, proporţia este, aşadar, de un adjectiv la 4 substantive şi 7 verbe. Distribuţia pe strofe este constantă în I—II şi IV—V; III, ca urmare a unei acumulări în versurile 21—22, comportă un număr relativ mai ridicat de substantive:

STROFE	I	II	III	IV	V
Verbe	15	15	12	14	13
Substantive	8	7	9	6	8
Adjective	2	2	1	1	2

Din cele 69 de verbe, 40 au marca persoanei întîi, fie explicit *(ai talent, face folage)*, fie implicit, dacă, la infinitiv, depind de o formă *-je* (*descouvrir* în *n'os descouvrir*); 2, marca persoanei a doua a imperativului (v. 33); 27, marca celei de a „treia" (dintre care 3 la plural): însă, din acest număr, două nu o au decît în virtutea unei metafore alegorice (v. 29 şi 31) al cărei plan de interpretare implică un *je*. De altfel, textul numără 7 pronume complement *me*. Avem, aşadar,

de-a face cu o lume marcată de o puternică dominantă verbală, referitoare la un *je* nesubstantival, omniprezent, rînd pe rînd subiect sau obiect al unor acte succesive sau simultane. Această dublă trăsătură conferă discursului o colorație caracteristică și operează în el un fel de selecție prealabilă printre probabilitățile semantice. Sondajele făcute de Lavis-Dubois pe textul lui Blondel de Nesle oferă un rezultat asemănător: 1703 ocurențe de verbe (în 25 de cîntece) pentru 954 de substantive [1].

Adverbele funcționează convergent: doar *loiaument*, v. 20, ca figură de comparație, introduce în mod explicit, cu toată greutatea celor trei silabe ale sale, o circumstanță. Celelalte, ușoare din punct de vedere fonic, puțin colorate sau echivoce din punct de vedere semantic, nu fac decît să sugereze nuanțe. Cele mai numeroase (13) sînt intensificatori, distribuiți egal de la I la V: *si* (v. 2 și 27), *bien* (v. 5), *tant* (v. 13, 16, 17, 27, 28 și 35), *plus* (v. 24), *assez* (v. 24) și *mout* (v. 29 și 39). De două ori, un *si* aproape vid comportă în același timp ideea de cumulare, de consecință și de manieră (v. 7 și 10); *encor*, v. 23, de concesie și de timp. Singurele valori precise sînt cele temporale: *or* (v. 4), relativ la prezent; *onques* (v. 19), la trecut; *puis* (v. 31), la o proiectare în viitor plecînd de la un punct din durata trecută. Rămîne circumstanța de loc: *i* („aici"), v. 31, *en* („de aici"), v. 32 și *la u* („acolo unde"), v. 34, marcînd, în prezentare topografică, locul de împlinire a dorinței, căruia i se opune *ailleurs*, v. 18. Aparatul adverbial contribuie astfel, esențial, împreună cu „persoana întîi", la relevarea axei de referință a enunțării: *ego, hic, nunc*.

Figurile, puține și fără relief, accentuează aceste efecte. Patru metafore, dintre care două la prezentul atemporal (v. 11), una la condițional (v. 26) și una la trecut (v. 30), trasează, în afara oricărei cronologii, istoria potențială a unei relații între subiectul și obiectul (întotdeauna aceleași) verbelor pe care le conțin. Patru hiperbole (v. 14, 23, 27 și 28), toate la prezent, jalonează aceste etape virtuale; ele sînt concentrate în II, III și IV, ca și comparația (v. 19), cele două acumulări (v. 11 și 21—22) și personificarea (v. 29) care com-

[1] Lavis-Dubois, 1970, pp. 165—169.

pletează aspectul *ornatus* al enunțului; nu mai rămîne decît antiteza, cu care acesta se termină (v. 39, explicitată în v. 40).

d) *Motive*

Partea aceasta a analizei nu poate fi foarte riguroasă; ea presupune o reducere a părților succesive ale discursului la un număr limitat de propozițiuni destul de generale pentru a putea fi comparate între ele. În cursul operațiunii se produce o pierdere de sens care trebuie supravegheată pentru a evita scăderea excesivă a tensiunii semantice. Ne aflăm în domeniul empirismului. Totuși, gramatica oferă o scăpare: în loc să rezumăm pur și simplu frazele în mod impresionist, putem, într-un prim timp, să le nominalizăm, aducîndu-le la elemente substantive (nume singure, sau nume + determinări); într-un al doilea timp, putem grupa un număr anumit din aceste substantive, pe baza semelor comune, sub o arhilexie oarecare.

Astfel, strofa I este alcătuită dintr-o serie de aserțiuni înlănțuite și ierarhizate de sintaxă;

— cîntecele păsărilor produc bucuria inimii, care produce dorința de a cînta pentru a confirma această bucurie (prima frază);

— să cînți este o datorie: aceasta place, într-adevăr, celui a cărui inimă este înrobită (a 2-a frază);

— să te bucuri este o datorie, cu condiția ca Ea să accepte această înrobire (a 3-a frază).

Aceste fraze pot fi nominalizate și grupate în felul următor:

cîntec de păsări — bucurie — dorință de cîntat — nevoie de cîntat — afirmare a dragostei — permanență.

Dacă procedăm la fel cu celelalte strofe, se obține un număr foarte limitat de propozițiuni subiacente învelișului lexical, ale căror variații, uneori considerabile, sînt produse de trei factori: modul în care sînt ierarhizate de sintaxă, indicii modali cu care sînt prevăzute și natura procedeelor (comparație, metaforă, acumulare de figuri) care servesc la amplificarea lor.

— Strofa II: permanență — speranță — afirmare a iubirii — teamă (imposibilitate de a vorbi și de a vedea) — chipul ei;

— strofa III: permanență — (comparație istorică) — „inimă și trup" — iubire/înțelepciune — permanență;

— strofa IV: iubire — înțelepciune — iubire pentru propria suferință — permanență — elogiu (frumusețe — înțelepciune) — dorință — afirmare a iubirii — viziune a iubirii — permanență;

— strofa V: cîntec mesager — teamă — groază de vorbele amăgitoare („losengiers") — speranță—înrobire — permanență.

Zece din aceste „motive" nu apar decît o dată; altele patru se repetă de 2, 2, 3 și, respectiv, 6 ori; dar nicăieri înlănțuirea lor nu este identică.

Prin „indici modali" înțeleg, în afară de formele verbale, intensificatorii, instrumentele de comparație *(plus, moins)*, cele de determinare și anumite trăsături care, nefiind întotdeauna pertinente din punct de vedere al analizei lingvistice, se află funcționalizate în cîntec: de pildă, cele rezultate din opozițiile afirmație *vs* interogație. Toți acești indici constituie seme de frază care intervin la nivelul motivelor în producerea sensului. Cu cît vocabularul lor este mai limitat, cu atît funcția pe care o îndeplinesc este mai puțin neglijabilă. De exemplu, o serie ca *ai joie, n'ai joie, eusse joie, aurai joie* ne face să trecem de la bucurie la tristețe, la teamă și la speranță; numărul de combinații posibile este teoretic ridicat: pentru acest exemplu, el este de ordinul a două duzini.

Am semnalat mai sus intensificatorii. Determinativele sînt relativ numeroase: 26 de substantive sînt precedate de articolul hotărît sau de posesiv. Trebuie notată totala absență a articolelor nehotărîte și a demonstrativelor: marea majoritate a substantivelor din text (26 din 38) este, așadar, determinată, fie în virtutea unei identități proprii, indiscutabile, care instituie sensul ca desemnare cvasiconcretă (marcă: *le, la, les*), fie în virtutea unei stăpîniri de către subiect *(mon, ma, mes:* de 10 ori*)* sau de către *celle qui (son, sa:* de 3 ori).

Indicii extrași din morfologia verbală au totuși o importanță poetică mai mare decît alții, deoarece mișcările interne pe care le generează în cîntec se substituie timpului real, care a fost abolit.

Aici expresia se desprinde pe fondul unui prezent (permanență); prin referință la acesta, se măsoară un trecut care uneori este punctual, alteori perfectiv, în vreme ce viitorul nu apare decît prin aluzii optative sau condiționale... cu singura excepție a imperativului *va t'en*, ordin dat însuși textului. Prin „potențial" desemnez toate nuanțele realității incomplet realizate, redate în franceză prin subjunctiv, condițional și anumite imperfecte. Disting formele afirmative de cele negative:

Strofe	I		II		III		IV		V		
	af.	neg.	af.	neg.	af.	neg.	af.	neg.	af.	neg.	Total
Prezent	8		5	3	3	2	1	4	4	1	31
Trecut perfectiv	1				1		1		1		4
Trecut punctual				1	1	1	3				6
Potențial			1		1	1	2		2		7

Se constată că numărul total al negațiilor este același în II, III și IV; în IV, doar prezentul este negat. Trebuie să interpretăm perfectivul ca aparținînd întrucîtva prezentului: aceste perfective, dintre care 3 din 4 se referă la povestea inimii (al patrulea și-a pierdut aproape cu totul valoarea temporală), sînt toate afirmative. Trecutul punctual este concentrat în II, III, IV; potențialele punctează toate strofele cu excepția strofei inițiale: două dintre ele (v. 18 și 36) constituie singurele figuri de exclamație pe care le conține textul. Nu există interogație directă.

Este evident că aici enunțul se confundă aproape în întregime cu enunțarea: *je, ici* și *maintenant* constituie axa cu care se măsoară tot ce este spus, afirmare necontenită a unei absențe în prezență. Un alt cîntec al aceluiași poet, ca nr. 1 din ediția Lerond, comportă un efect asemănător,

dar rupînd axa de referință: *ici* și *maintenant* sînt mărcile unei despărțiri (topografice și temporale), însă *je*, în trecut, am îndurat prezența *sa*. Totuși, elementele din care este alcătuită expresia sînt esențial identice la toate nivelele.

Cîntecul care pornește din inimă

Mă abțin de la o comparare explicită a cîntecelor analizate astfel; apropierea acestor două serii de observații este destul de elocventă prin ea însăși: aceeași închidere în sine și aceeași libertate interioară; aceeași omniprezență a trecutului într-un univers redus la neant [1]. Am putea cita aici analiza făcută de J. C. Payen unor cîntece de Guiot de Provins, castelanul de Couci și Jaufré Rudel [2], deși el pornește de la un punct de vedere deosebit de al meu: tocmai de aceea această analiză pune problema compoziției, a arhitecturii cîntecului.

Mi se pare că elementele unui răspuns sînt implicate în analiza mea:

— strofa constituie o unitate organică formală, deci tematică (pentru definiția formală, mai ales ritmică, a se vedea Dragonetti) [3];

— unitatea cîntecului ca atare este mult mai slabă sau mai liberă; numărul și ordinea părților fiind variabile, relațiile dintre ele sînt, firește, instabile și susceptibile de modificări necontenite;

— singurele servituți care limitează această libertate se referă la exordiu (prima strofă) și la concluzie: de aceste două puncte ale cîntecului sînt legate anumite motive specializate; sistemul nu este totuși cu desăvîrșire riguros: exordiul poate să lipsească, iar concluzia poate comporta sau nu o închinare [4]:

— un cîntec nu are, așadar, *o* compoziție proprie: el are, virtual, atîtea compoziții cîte variante sînt posibile.

---

[1] Payen, 1970*d*, pp. 160–161.
[2] Payen, 1969.
[3] Dragonetti, 1960, pp. 386–457; Roubaud, 1971, pp. 372–379.
[4] Dragonetti, pp. 140–193 și 304–312.

Fiecare din faptele semnalate la fiecare nivel este un semn[1]. Cîntecul apare astfel ca un ansamblu extrem de complex, ale cărui elemente posedă, toate, dubla calitate de semnificant și de semnificat, ceea ce presupune o circulație internă a sensului în discurs, ca și cum mesajul, chiar în momentul în care se săvîrșește, s-ar întoarce la punctul de plecare. Procesul descendent și cel ascendent sînt simultane, iar această dublă mișcare nu încetează decît cînd poetul tace. Criticul modern se află în situația unui auditor, cu singura deosebire, foarte importantă, că dispune de un text scris, adică nu mai este cu totul tributar duratei cîntecului. Interpretarea pe care, din acel moment, este mai liber s-o încerce constă (distingînd metodologic nivelele de cunoaștere) în zmulgerea provizorie a operei din condiția ei temporală: în acest vid artificial, corespondențele răsună mai bine, în așa fel încît gama lor poate fi parcursă în toate sensurile, printr-o ubicuitate fictivă. Apoi, nu mai rămîne decît să fie aruncat instrumentul și să ascultăm din nou, informați și sensibilizați de această experiență, pura armonie a vocilor. Dar ce se întîmplă cu „temele"? Vreau să spun cu articulațiile semantice cele mai întinse, asumate de vreo organizare logică, susceptibile de a fi parafrazate sau traduse în limbaj limpede?

Trebuie să distingem mai multe straturi, după gradul de generalitate și de abstracție. Pentru motivele expuse într-un capitol anterior, nu mă voi ocupa de tendințele culturale cel mai puternic marcate istoric și care, în mod necesar, dar fără îndoială insuficient, determină această poezie [2]. Mai specific și mai aproape de literalitatea textului s-ar pune problema ideologiei erotice: *la fine amour*, cum o numesc textele, unde aș fi înclinat să iau *fine* în sensul unor conotații alchimiste — curățat, rafinat, purificat de tot ceea ce nu este ea însăși, redusă la chintesență. Literatura despre acest subiect este supraabundentă și se referă, de altfel, mai mult la trubaduri decît la truveri [3]. L. Pollman distinge, pe bună drep-

---

[1] Cf. Dufrenne, 1963, pp. 22—25.

[2] Cf. Aston, 1959, pp. 145—146; Venturini, 1968.

[3] Davenson, 1964, pp. 96—108; Lazar, 1964; Pollmann, 1966*a*; Imbs, 1969; Bec, 1970, pp. 15—60; cf. Nelli, 1963.

tate, în ceea ce indică această expresie, trei realități diferite: o entitate conceptuală legată de diferite mișcări ale sensibilității colective din secolul al XII-lea; o etică socială; în sfîrșit, o structură de comportamente și de cuvinte. Nu este decît prea evident că substratul ideologic face corp, din punct de vedere formal, cu codul, că este conotația finală a tuturor conotațiilor contextuale [1]. Totuși, transpuse în mărturii anecdotice, manifestările poetice ale acestei *fine amour* comportă (spre deosebire de ceea ce considerăm uneori a fi o certitudine) o gamă aproape nelimitată de nuanțe și de varietăți [2]: numai studierea funcționării codului ne îngăduie să-i vedem unitatea. La acest nivel, într-adevăr, *la fine amour* se conturează, în trama discursului, ca un sistem de opoziții dintre care unele au fost dealtfel de multă vreme înregistrate, de exemplu, *courtois-vilain*, *sens-folage*, sau *faux-fin* [3] și toate acelea pe care le suscită contrastul sintactic între afirmarea și negarea unor termeni neutri în ei înșiși, ca *aimer*, *joie*, *merci*, *pitié*, *talent*. Tot așa și opoziția (mai puțin fixată din punct de vedere lexical) veracitate — minciună, precum și cele care rezultă din ruptura modalității, trecut-prezent, prezent-viitor, realitate-potențialitate, antinomii pe care nu le depășește nici o mișcare dialectică, dar care imprimă discursului marca contradictorie a unei prezențe în absență, sau invers: a unui obstacol, uneori tăcut, alteori figurat în mod fictiv. Sistemul cu unități puține este polarizat, în funcționarea lui textuală, de o dublă opoziție fundamentală, care le cuprinde pe celelalte și ale căror efecte au fost constatate mai înainte: omniprezența unui *je* fără variantă (și adesea integrat formei verbului), care domină și colorează în întregime expresia, constituie punctul de plecare și unitatea discursului, și pe care noi nu-l putem defini decît pe planul acestuia. *Je* guvernează prezentatorul universal *voir*, oglindă oferită de subiectul lui nenumit și în care se reflectă, prin propriii săi ochi, o frumusețe a cărei percepere directă, chiar și fictivă, ne este refuzată. Privirea *mea*, în

[1] Margoni, 1965; Chenu, 1969, pp. 70–73; Ninni, 1969; cf. Eco, 1968, pp. 95–99.

[2] Badel, 1969, pp. 83–88.

[3] Roncaglia, 1969, pp. 30–31; Burgess, 1970, pp. 20–43.

același timp cu vorbirea pe care *eu* o enunț, dă astfel existență și realitate, singura sa realitate, lui *voi* ... în vreme ce *eu* nu se dilată niciodată în *noi*. „Eu nu știu", alt prezentator, care trădează imposibilitatea, întrucît conflictul ține de sărăcia unui subiect golit de orice alt conținut decît propriul său *vouloir*[1]. *Vous*, ieșit dintr-o încercare de dialog fără răspuns, alternează uneori cu *elle*, ba chiar cu substantivul comun *ma dame*, distrugînd pentru o clipă legătura aceasta fragilă care sugerează o trecere de la prezența fugitivă la absență, de la speranța de dialog la monologul închis, la recăderea în singurătate; *vous* nu alternează niciodată cu un nume propriu sau cu o figură desemnativă. Singura excepție, după cîte știu eu, printre sutele de cîntece care au ajuns pînă la noi, se află în două strofe (III și V), adăugate poate originalului de către un copist tardiv, dintr-un cîntec de Jacques d'Autun:

Mout fist Amors a mon talent
Quant de moi fist vostre mari,
Mais joie m'eüst fait plus grant
S'ele m'eüst fait vostre ami ...

și:

Dame, je n'ai confortement
Que en un sol petit enfant
Qu'en voz biaus costez engendré[2].

(„Dragostea mi-a împlinit dorința cînd a făcut din mine soțul tău; dar mi-ar fi făcut o și mai mare bucurie de-ar fi făcut din mine ibovnicul tău"... „Doamnă, singura mea mîngîiere este copilașul pe care l-am zămislit în frumosul tău pîntec.")

Dame nu apare decît în apostrofă, adică fără altă determinare în afară de el însuși, fără altă funcție decît cea alocutivă, nu este nici subiect, nici obiect; sau, precedat de posesivul *ma*, care, raportîndu-l la *moi*, îl integrează sursei de energie de unde radiază poemul. Totuși, în jurul acestui joc intim, răsar o mulțime de *ils*, reificați de folosirea exclusivă a „persoanei a treia": Ceilalți, singurii actanți mobili

[1] Köhler, 1964*b*, p. 349.
[2] Jodogne, 1964*b*, p. 101.

ai poemului, și în contrast cu care *je* și *vous*, au o istorie, adică ies dintr-un prezent etern fără distanță. Acest lucru este evident implicat de cuvîntul-cheie, dealtfel destul de obscur, *losengiers*, sau de echivalenții lui, de exemplu, *fole gent ombrage*, din castelanul de Couci. Datorită lor, enunțul se întoarce către un viitor, pe care-l *ghicesc* („devinent"), ucigîndu-l astfel în imagine și în conștiință: datorită lor, „bucuria" acelei *fine amour* este abolită în momentul în care este spusă. Vedem cît de derizoriu ar fi să reducem la cine știe ce „triunghi" anecdotic această treime constantă care emană din sursele profunde ale limbajului și ale cîntecului.

Nu poate fi vorba să construim un model propriu-zis, în măsură să explice cu rigoare modul de existență al microuniversului semantic manifestat în cîntec. Cel mult putem încerca să determinăm un unghi de viziune, punctul de pornire care asigură constituirea unui astfel de model...

În mod firesc, cîntecul integrează, în textul care îl exprimă, o referință la el însuși. Se întîmplă ca această referință să se expliciteze (la trubaduri mai des decît la truveri) într-o judecată de valoare: de exemplu, prin motivul noului cînt la care am făcut aluzie într-un capitol anterior. Cîntecul își poate zice frumos, veridic, nemaiauzit, conform cu. Uneori avem o calificare negativă (nu este la modă, nu este în dialect picard) sau pur și simplu categorială, poemul definindu-se drept cîntec, cuplet etc. Însă asemenea dezvoltări au o importanță mai mică decît referința însăși.

În cîntecul analizat mai înainte, am văzut modul de enunțare caracteristic termenului care trimite la poem: apostrofa la „chançon"; este o manifestare particulară a unui fenomen universal prezent în marele cîntec curtenesc.

Să luăm începutul cîntecului VIII din același Castelan de Couci[1]:

Bele dame me prie de chanter
Si est bien droiz que je face chançon;
Je ne m'en sai ne ne puis destorner,
Car n'ai pouvoir de moi se par li non.

---

[1] Lerond, 1964, p. 95.

(„Frumoasa Doamnă îmi cere să cînt. Este, aşadar, drept să fac [un] cîntec: nu am încotro, căci nu am putere asupra mea decît datorită ei".)

V. 3 nu este identic în toate manuscrisele; însă faptul acesta nu are nici o consecinţă.

Ultimul vers comportă o ambiguitate remarcabilă, deoarece *li* („ea") se referă, din punct de vedere gramatical, atît la *dame* cît şi la *chançon*.

Începutul strofei II:

Preuz et sage, je ne vous os conter
La grant dolor que j'ai, s'en chantant non;
Et sachiez bien ja n'en orrez parler.

(„Prudentă şi înţeleaptă, nu îndrăznesc să vă spun, decît prin cîntec, marea durere ce încerc, şi fiţi încredinţată că nu veţi auzi niciodată vorbindu-se despre ea.)"

Parler se opune aici limpede lui *chanter*, termenul-cheie al acestor două strofe, în vreme ce cel al strofei a treia este *fine amor*, al strofei a patra, *joie*, al strofei a cincea, ultima, *cuer*. Se constată astfel, în sînul unui cîmp semantic omogen, un fel de alunecare, pe nesimţite, de-a lungul unei curbe aproape închise: de la cîntec la inimă.

Înlănţuirea aceasta tematică nu este rară. Cîntecul III este şi el construit pe o serie închisă de leitmotive (cu formă alcătuită, alternativ, din verbe şi substantive, cu excepţia concluziei care este în întregime substantivală): strofa I, *chant, chanter;* II, *coeur, aimer, voir;* III, *coeur, aimer, désir;* IV, *aimer, voir, coeur;* V, *chanson, amour*. Ne aflăm în prezenţa unei forme de discurs marcate de felul în care este folosit verbul *chanter* şi cuvintele care, formal sau semantic, se leagă de el, în aşa fel încît tot textul apare ca o expansiune a lui, dealtfel sever limitată.

După o primă examinare a textelor, *chanter* pare să fie un termen dinamic, al cărui nucleu semic, extrem de dens, se înconjoară cu o vastă zonă de disponibilitate, unde intervin neîncetat conotaţii instabile.

Un sondaj făcut pe o sută de cîntece diferite (vreo 4000 de versuri), compuse de truveri al căror nume este cunoscut,

aflate în antologiile lui Cluzel-Presscuyre-Mouzat, C. Cremonesi, A. Henry și Groult-Edmond, și, cronologic, databile în veacul care se întinde între 1160 și 1260, dă rezultatele următoare. Nu s-au luat în considerație variantele.

Frecvența absolută a termenilor reținuți ca termeni-cheie: *chanter* — 87, *chanson* — 42 (din care de două ori varianta *chansonnette*), *chant* — 15.

DISTRIBUȚIE	în strofa inițială	*chanter*	40 de ori
		chanson	12 ori
		chant	10 ori
	în strofa finală sau închinare	*chanter*	10 ori
		chanson	22 de ori
		chant	3 ori
	în altă parte a poemului (distribuție aleatorie)	*chanter*	37 de ori
		chanson	8 ori
		chant	2 ori

Tendința „topografică" este destul de limpede. Termenii despre care este vorba se localizează de preferință în acele părți ale poemului care comportă o poziție funcțională. Se poate, așadar, presupune că localizarea cuvintelor *chant* (care desemnează acțiunea de a cînta) și *chanson* (rezultatul acestei acțiuni), într-o măsură mai mică aceea a lui *chanter* însuși, comportă un efect de sens special. Examinarea micro-contextelor întărește această presupunere.

Chanter în strofa inițială, ține fie de un discurs narativ, fie de un discurs alocutiv. Discurs narativ: verbul este raportat la un subiect desemnat explicit care aparține (cu rare excepții) clasei păsărilor: tip *le rossignol chante, j'entends les oiseaux chanter* (formule teoretice, de însemnat cu un asterisc, așa cum se procedează cu etimologiile reconstituite). Cel mai adesea, *chanter* reapare atunci în strofă, însă în funcție „alocutivă", adică, întocmai ca un vocativ sau un imperativ, verbul deschide discursul asupra așteptării unui răspuns (care va fi însuși cîntecul), creează posibilitatea unui contact ... între cîntăreț și cei care-l vor auzi, precum și, la un nivel mai profund, între sunetul și sensul ce urmează să fie dezvăluit treptat. Acest *chanter* alocutiv are forma unui anunț, cu sau fără expunere cauzală: fie simplu, *je chante* sau *je chanterai*;

fie *ma dame* (sau *l'amour* etc.) *me fait chanter* sau *le desir me prend de chanter*, cu indicarea unei cauze finale, *je chante pour me consoler*. Nu există decît foarte puţine alte combinaţii.

Tot aşa, *chant*, în strofa iniţială, este întotdeauna fie cîntecul păsărilor, fie *je veux (re)commencer mon chant:* a se nota că *vouloir* este, la truveri, unul din termenii care exprimă foarte precis, în alte contexte, dorinţa erotică. *Chanson* nu apare, în strofă iniţială, decît în sintagma *chanson faire*, unde nedeterminarea substantivului ar putea fi interpretată ca o alunecare înspre valoarea verbală *(faire chanson = chanter)*; în schimb, în strofa finală există două ieşiri principale: fie *chanson finir*, simetric cu *chanson faire;* fie, mai frecvent, în discurs alocutiv, *chanson* pus în apostrofă şi urmat de un imperativ care indică vorbirea sau chiar o mişcare de mers *(chanson, dis à, va auprès de ...)*, cuvîntul îndeplinind, în acest caz, funcţia asumată, în acelaşi loc, în alte poeme, de cuvîntul *messager* (sau uneori de numele propriu al unui jongler): în această privinţă, v. 33 din castelanul de Couci nr. III este caracteristic.

Pentru cititorul modern, posibilităţile de alegere sînt puţine, în ciuda variaţiilor pe care le favorizează combinarea elementelor. Dar cuvîntul „alegere" este nepotrivit în cazul de faţă: el implică o renunţare voluntară la altceva, la o libertate care altfel ar fi neştirbită. Este vorba însă mai curînd de un act lipsit de orice negativitate, devenit obişnuit prin tradiţie, totuşi deliberat, un act de stabilire, definit parcă pozitiv, de fixare a unui anumit plan al discursului.

Faptul că unele elemente verbale ale acestui grup lexical *(chanter, chanson faire, mon chant commencer)* sînt prezentate cel mai adesea la modul infinitiv subliniază acest efect: „tema", a cărei dezvoltare, cu mai multe nivele, va fi poemul, este exprimată într-un mod cvasisubstantival, ca şi cum ea ar fi însăşi „substanţa" cîntecului. Cînd nu este folosit infinitivul, este folosit întotdeauna un prezent extratemporal sau, mai rar, viitorul (care înglobează durata cîntecului şi, într-un anumit fel, o anticipează).

În strofa iniţială, *chanter* se asociază cel mai adesea cu alte două elemente: cu un clişeu care, cu rare excepţii, nu reapare în textul cîntecului (păsările, verdeaţa: „motiv

primăvăratic" [1]); și cu un altul, care constituie prima intonație a oricăruia din motivele relative la declarația de dragoste („la requête amoureuse"), motiv ce va fi reluat și amplificat într-o strofă ulterioară. *Chanter* este astfel marcat, în exordiu, de două ori: ca unic element, pe de o parte, previzibil, pe de alta, recurent.

Strofa a doua și celelalte care urmează nu-i „încadrează" cu atîta rigoare pe *chanter, chant* sau *chanson*. Totuși, analiza contextelor permite desprinderea structurii semice a acestor cuvinte în diferitele lor ocurențe. Se obține astfel o ciudată imagine prismatică, unde denotațiile se diluează într-un mănunchi de conotații stabile, puțin numeroase și totodată reciproc implicate.

Pe scurt, spectrul semantic al lui *chanter* ar putea fi făcut în felul acesta:

1) „a produce o fericită armonie sonoră, evocatoare de bucurie și de dragoste": de exemplu, *quand j'entends le rossignol chanter*... (de 8 ori: nu semnalez variantele lui *chanter* proprii acestui motiv, *cointoier* etc.);

2) „a executa cîntecul": *dire... en chantant, chanter ceci ou cela* (care este un fragment din text) (de 8 ori);

3) „a manifesta o emoție exaltantă": *chanter pour esbaudir, chanter à cause du temps nouveau* (de 8 ori);

4) „a declara la *fine amour*": *Amour* (sau *Ma dame*) *me fait chanter, je dis mon mal en chantant* (de 53 de ori);

5) „a iubi (tranzitiv sau absolut)" în diverse figuri de acumulare, paralelism sau antiteză, care fac din *chanter* și *amer* termeni echivalenți sau termeni care pot fi schimbați între ei: *or chant, or l'aim, si elle est aimée, elle est chantée* etc. (de 10 ori) [2].

De la 1 la 5 se constată o deplasare semică neîntreruptă; de la materialitate la idealitate, de la o acțiune corporală la afecțiunile inimii. Puternica dominație a lui 4 se explică prin semul „a spune" pe care-l comportă și care-l leagă de metalimbajul fundamental integrat poemului. Frecvența celorlalte nuanțe nu este nici ea neglijabilă. Di-

---

[1] Cf. Picarel, 1970.

[2] Cluzel, 1969, pp. 33, 115; 124, 147; Lerond, 1964, p. 89.

namismul semantic al lui *chanter* tinde, ca spre o finalitate proprie, la o identificare a cîntului cu iubirea: sinonimie pe care se sprijină discursul și datorită căreia acesta se definește, în virtutea intenției pe care o integrează în acest fel.

Aceleași constatări în privința lui *chant* și *chanson*. Spectrul lui *chant:*

1) „armonie produsă de glasul păsărilor";

2) „faptul de a executa cîntecul";

3) „faptul de a spune iubirea";

4) „ceea ce se spune în cîntec, mesajul (cu conotație erotică")". Această din urmă nuanță apare în anumite cazuri limită, cînd *chant* este dat ca o proprietate a lui *chanson*, relativ la Doamnă; de exemplu, Richard de Semilli:

Chanson, par amors trouvée,
Salue moi le vaillant,
Et si ton chant ne li grée...[1]

(„Cîntec, ce este cîntat de Amor [*sau:* datorită puterii lui Amor], salut-o din partea mea pe Preavrednica, și dacă ceea ce-i-spui [= mesajul tău] nu-i place...")

Spectrul lui *chanson* este mult mai restrîns... ca și cum, în grupul lexical despre care este vorba termenul substantiv ar dispune de mai puțină libertate decît termenii verbali *(chanter*, și postverbalul *chant)*; ca și cum disponibilitatea cîntărețului ar proveni de la gratuitatea unei acțiuni (acțiunea vocii) mai curînd decît de la permanența unui obiect. Într-adevăr, *chanson* nu apare decît în trei feluri de contexte:

1) în apostrofă (funcție alocutivă) (de 20 de ori);

2) în grupuri ca *faire (finir* etc.*) chanson* (de 17 ori):

3) cu o determinare posesivă care trimite la subiectul nenumit, *ma chanson*, legată gramatical de un verb care denotează ideea de a face cunoscut, de a manifesta, *apprendre ma chanson, ma chanson est oïe* etc. (de 5 ori).

Din punct de vedere al analizei semice, aceste contexte pot forma următoarele categorii:

1) Poemul, ca rezultat al acțiunii lui *chanter (faire chanson)*: în special sub formă autodeterminată care promovează

---

[1] Cluzel, 1969, p. 124.

la starea de ceva însuflețit subiectivitatea angajată în și prin această acțiune (apostrofă).

2) Poemul, ca emanație a unui subiect *(ma chanson)*.

Cuvîntul posedă o puternică omogenitate semnificantă, dar și o anumită obscuritate care se explică prin însăși structura nucleului semic; acesta trimite la cuplul *chanter-chant*, care, la rîndu-i, trimite la *chanson*.

Prin urmare, absența referentului extern. Chiar dacă în desfășurarea poemului *chanter-chant-chanson* se ivesc în fraze aparent explicite și apropiate de limbajul practic, aceste cuvinte rămîn colorate semantic de utilizările lor tipice și nu se pot despuia de valorile ambigui pe care (în sensul duratei melodice) le-au primit sau le vor primi în pozițiile lor privilegiate și previzibile: exordiul și concluzia. Acest grup lexical constituie astfel un absolut „difuziv de sine" (potrivit expresiei scolastice relative la Bine), adică producător al propriului său sens, pe care-l iradiază în tot poemul în așa fel încît acesta, departe de a-l lumina, de a-i desemna referentul, este luminat de el și se referă la el.

Interpretările obișnuite ale acestei poezii au un alt punct de plecare: ansamblul tematic al cărui element fundamental, pe planul expresiei, este cuplul lexical *amour-aimer*. Însă o analiză semică a acestor termeni dă următorul rezultat global:

conținutul lui *aimer* (total: 220 de ocurențe) comportă o bisemie esențială, după cum acțiunea desemnată de acest verb are drept subiect *je* și drept obiect *vous, ma dame*, dacă este tranzitiv sau invers (153 de ocurențe); sau are un alt obiect (a iubi o terță persoană sau un lucru oarecare) sau, mai rar, un alt subiect *(ces gens ne m'aiment pas)* (67 de ocurențe). În al doilea caz, sensul este evident și, ca să zicem așa, naiv. În schimb, în primul caz, examinarea contextelor ne duce din nou la clasificarea nuanțelor unui spectru semantic.

Într-adevăr, întîlnim:

1) contexte unde o expresie de tipul *aimer* (la dame) interferează, la mică distanță textuală, cu *chanter* (în folosire neutră sau tranzitivă) (de 90 de ori);

2) fraze topice unde *aimer* și *chanter* apar, de la un cîntec la altul, permutabile *(telle chose m'ordonne d'aimer, il me faut aimer)* (de 8 ori);

3) fraze unde este operată, explicit sau implicit, o apropiere între *aimer* și *chanter (j'aime, je chante*, sau *aimer ma chanson)* (de 10 ori);

4) întrebuințări absolute ale lui *aimer*, fără determinare formală sau semantică (de 45 de ori), care desemnează, așadar, o acțiune desprinsă de orice circumstanțe particulare, lipsită de obiect.

Oricum am privi această situație, mi se pare evident că ansamblurile conotative reprezentate de *chanter*, pe de o parte, *aimer*, pe de alta, comportă o vastă zonă de intersecție. Ne-am putea întreba dacă de fapt semantismul lui *aimer I* (referitor la subiectul cîntecului) nu este pur și simplu inclus în cel al lui *chanter*.

Analiza lui *amour* pune probleme formale mai delicate, ca urmare a numărului mare de ocurențe (340) și a faptului că majoritatea acestora comportă o ambiguitate de natură teoretică, termenul (în mod obișnuit lipsit de articol în franceza veche) putînd fi interpretat ca personificare [1]. Aproape întotdeauna *amour* se mișcă în context, într-un soi de joc de umbre mobile, și coincide, pe durata unei sintagme, cînd cu unul cînd cu altul din numele cele mai des personificate prin apostrofă, *dame* și *chanson*. Absența oricărui determinativ, în 235 de ocurențe, sporește acesată ambiguitate atît de mult, încît face din *amour* un termen nuclear care concentrează o energie semnificantă nediferențiată, provenită chiar din sursele cîntecului. Singurele determinative adjectivale care califică în mod frecvent cuvîntul *Amour (fine, bone, loial*, și, prin opoziție, *fausse*: total 40 de ocurențe) nu prea sînt folosite ca atribute ale acestei substanțe, căci ele îi confirmă mai curînd identitatea. Un mic număr de exemple (vreo cincisprezece) ne oferă poate o cheie: este vorba de formule ca *bonne chanson* care alternează cu *bonne amour*, și mai ales de anunțuri sau expresii concluzive ca *commencer* (sau *finir*) *amour*. Nu se poate spune decît că *amour* are un dublu com-

---

[1] Imbs, 1969.

portament contextual. Să nu uităm că tratatul în care niște trubaduri din Toulouse și-au consemnat, în secolul al XIV-lea, regulile de versificație se intitulează *Leys d'amors*, „legile iubirii" ...

Dacă *aimer* (s-o admitem prin ipoteză) este inclus în *chanter*, acest al doilea ansamblu semnificativ, mai întins decît cel dintîi, intersectează un altul, în altă parte: cel al lui *trouver* (75 de ocurențe). Nu stărui asupra acestui punct, dar țin să-l semnalez, fie și numai fiindcă justifică apelativul *trouvère*. Și aici se poate vorbi de spectru semic:

1) „a descoperi, a constata (în situația creată de cînt)" (18 ocurențe);

2) „a obține datorită cîntului" în formule ca *trouver merci* (23 de ocurențe);

3) „a exercita o acțiune tranzitivă al cărei obiect este doamna", în fraze foarte ambigui unde semele „a spune", „a obține" sau chiar „a vedea" se suprapun în mod indiscernabil (tip: *je ne trouve au monde plus belle*) (22 de ocurențe).

Distribuția acestor trei constelații semice este de o regularitate remarcabilă.

Deducem de aici că un vers ca *chanson par amors trouvée* trebuie socotit tautologic, deoarece fiecare termen îi implică pe ceilalți doi într-un lanț închis, al cărui lacăt este format de *chanson*. *Chanson*, transfer substantival al lui *chant*, desemnează zona de sens univocă unde se suprapun toate cîmpurile semantice desfășurate de-a lungul poemului; inima acestuia, ascunsă sub puternica musculatură retorică și epiderma netedă a melodiei; nucleul energetic de unde provine forța glasului și a eficacității mesajului, vreau să spun organizarea și echivocitatea lui voită. Voința de a crea în discurs o ambiguitate de suprafață mi se pare că este una din caracteristicile cîntecului. Așa se explică, fără îndoială, surprinzătoarea sărăcie a acestei poezii, cel puțin a celei scrise în limba franceză, în ceea ce privește descrierile și comparațiile.

Aceste echivalențe marchează tot discursul. Ele îl lipsesc de orice adevărată tranzitivitate. S-ar părea că în succesiunea frazelor intervin tranzitivități provizorii. Însă aceste tranzitivități sînt în cele din urmă recuperate, sînt prinse de

urzeala din care parcă spînzurau; ele încetează de a mai exista în afara textului. Lumea cîntecului este o lume austeră, vocea slujește o *gîndire* care se reflectă pe sine. Gîndirea aceasta, desigur, aspiră către un sfîrșit, către un fel de odihnă finală după extrema tensiune a cîntului. Acest sfîrșit este numit fără încetare, aproape întotdeauna în fraze negative, condiționale, optative, sau care sînt proiectate de către verb în viitor, rareori în trecut. Este vorba de *joie;* mulțimea comentariilor contradictorii pe care le-a provocat sînt de ajuns ca să arate cît de greu este de definit acest termen...[1] În afară de cazul că este identificat cu un fel de exaltare vitală, ieșită din adîncul ființei, parcă datorită unei atracții a verbului *jouir*, în sensul cel mai puternic al acestui termen. *Chanter*, care este *aime*r (și viceversa), acțiune fără obiect, desfășurîndu-se, adică perpetuîndu-și procesul pe durata unui anumit număr de strofe, generează propria sa substantificare, *la chanson* care este *l'amour* (și viceversa). *Joie* se referă la această acțiune și totodată la substanțele ei: ea este acțiunea, substanța, ca elemente simțite și răsfrînte asupra subiectului, conștient și primejdios trăite de către el. Lumea întreagă este absorbită de ea, natura, inima și chiar și suferința [2].

Orice valoare ar asuma *chanter*, în realitatea textelor, nu se poate neglija semul „a zice, a profera" pe care-l comportă, după cum nu poate fi neglijat semul „afectiv" în *aimer:* aceste permanențe intră în joc și, interferîndu-se, produc plăcerea echivocă exprimată de *joie*. Din acest punct de vedere, *chanter* ar intra în categoria prezentatorilor *voir, ouïr, dire. Dire* este un substitut aproximativ și foarte slăbit al lui *chanter; ouïr* este contrariul lui *chanter; voir* se preface că descrie diverse circumstanțe. *Chanter* domină și polarizează acest grup, îl înglobează în propria-i manifestare. În această funcție, el constituie o clauză de verbalizare, situînd întregul discurs în perspectiva alocuțiunii, ca un proces interpersonal, anterior sau posterior oricărei comunicări propriu-zise, un pur vocativ în expansiune. Desigur, discursul acesta

---

[1] Lazar, 1964, pp. 107—113; Camproux, 1965.
[2] Bisse, 1970, pp. 15 și 19.

se prelungeşte, măsurat de timpul a trei, cinci, şase strofe; se desfăşoară într-o serie de volute care nu sînt doar repetiţii: vocea se umflă, îşi creează propriul său spaţiu, care trebuie umplut. Dar ceea ce-l umple şi-şi găseşte volumul în el nu este un obiect, un „complement" unde cîntul să poată trece cum *je dis*, sau *je sais* trec în *que le temps passe*... Sînt circumstanţe legate de cînt de o relaţie întîmplătoare cauzalitate aparentă, prezenţă fictivă, anterioritatea sau posterioritatea substituindu-se reciproc: relaţii mai curînd de ordin gramatical decît real, estompate de extrema sărăcie a mijloacelor conjuncţionale care le exprimă. Altfel, relaţia de scop lipseşte aproape cu desăvîrşire. Circumstanţa se degradează ajungînd pretext neînsemnat, principiu oarecare (deşi tradiţia fixează o selecţie destul de rigidă), ce susţine realitatea vocii, justificînd, pe plan formal, perpetuarea unei intenţii. Perpetuare dusă pînă la retragere şi pînă la închiderea pe care o constituie ultimul vers al închinării: retragere provizorie, întoarcere grăbită a *gîndirii* asupra sa; închidere formală, în timp ce conţinutul intenţional subzistă [1]. Cîntecul încetează, dar nu are sfîrşit în nici unul din sensurile acestui cuvînt. Iată de ce există întotdeauna alte cîntece (care astăzi ne par, fără temei, atît de asemănătoare), precum şi un discurs al poeţilor despre propriul lor cînt.

Dacă am ţine neapărat să reducem la o definiţie retorică folosirea lui *chanter* — *chant* — *chanson* de către truverii noştri, ar trebui să vorbim nu atît de metaforă, cît de catacreză. *Chanter-aimer* nu constituie un cuplu comparant-comparat, ci *chanter* posedă mai degrabă, global, doi semnificaţi confundaţi în mod indiscernabil, imposibil să fie numiţi altfel. La fel se întîmplă, dealtminteri, cu cele mai multe din metaforele acestei poezii. Vocea proferată este pură succesiune de armonii sonore: temporalitate esenţială. Cîntecul instituie un fragment de durată ca valoare absolută, ca „pură sărbătoare a intelectului", cum spunea Valéry, un joc solemn şi atît de bine pus la punct, încît identitatea lucrurilor pe care le separă de obicei limbajul poate fi înţeleasă.

---

[1] Fernandez-Pereiro, 1968, pp. 110—113 şi 120—121.

Dar acest efort nu promovează un ideal opunîndu-l vreunui real: el invită mai curînd la o contemplare, la reflectare asupra unei idei ce reprezintă tot ce este mai bun în *sine*. Arta nu instaurează un contrast cu viaţa: ne bucurăm de ea ca de un element al vieţii; sursa ei este beţia unei aspiraţii pe care o exprimă din strofă în strofă cuvinte intraductibile ca *vouloir*, *talent* şi *désir* [1]. Doamna nu este obiect al discursului, după cum *je* nu este subiectul lui: referindu-ne strict la planul sintactic. Cîntecul integrează doamna, aceasta este un component formal şi semantic al cîntecului la un nivel elementar (cel la care am putea, prin absurd, lua cîntecul drept o lecţie despre ceva), nu cu adevărat tematic. Se întîmplă, desigur, ca un detaliu descriptiv inserat într-o strofă, o aluzie în închinare, să pară că trimite la un individ determinat. Cazul este mai curînd rar, dar nu poate fi negat. El se reduce la o utilizare socială oarecare a sistemului în anumite scopuri, străine poeziei: atunci cîntecul se deschide asupra naraţiunii romaneşti, dar sistemul rămîne neatins.

Astfel cîntecul este propriul său subiect, fără predicat. Cu siguranţă că (judecînd după declaraţiile, uneori polemice, care îi sînt din cînd în cînd integrate) auditorii, în vremea cînd această poezie a fost mai vie ca oricînd, au înţeles-o astfel. Poemul este oglindă pentru sine. El se scurge, şi dacă se pierde într-un sfîrşit se pierde în el însuşi, „întocmai cum s-a pierdut frumosul Narcis în izvor", cîntă Bernart de Ventadorn [2], ale cărui cîntece au pus la îndemîna truverilor, mai mult decît altele, procedeele artei lor. Dar cîntăreţul nu se pierde într-o apă curgătoare: ci în oglinda ochilor Ei care sînt Iubirea, care înseamnă cînt, tu transformată în cînt, universalizat ca vocea care te cîntă.

Dacă de la examinarea termenilor-cheie am trece la aceea a motivelor, am putea să izolăm, fără greutate, unul din cele mai frecvente şi, după părerea mea, pe cel mai central, afirmaţie stăruitoare, ţesută în trama discursului: „cîntecul porneşte din inimă". Uneori acest motiv se înscrie pur şi simplu

---

[1] Poirion, 1965, pp. 60 şi 66–69; cf. Guiette, 1960, pp. 9–23; Dragonetti, 1960, pp. 539–582.

[2] Lazar, 1966, p. 180.

în sintaxa textuală, unde i se întîmplă să se inverseze, parcă în virtutea acelui *ordo artificialis* al retorilor; am văzut acest lucru în cîntecul III din castelanul de Couci: cîntul este absorbit în inimă, într-o mișcare de întoarcere.

Inima: sediul și emițătorul stărilor afective? Pe un anumit plan, fără îndoială. Dar mai curînd (însăși sintaxa, care, prezintă în general cuvîntul fără determinare sau calificativ, înclină s-o creadă) inima arhetipală, loc al luminii inițiale și al procesiunilor vieții, receptacul al energiilor pentru care sentimentul și acțiunea nu sînt altceva decît implicație superficială, accesorie și contingentă. De aceea, în aceeași categorie de figuri, *ochii* (doar ei) se asociază *inimii:* ochii și inima au drept funcție și unică putere faptul de a primi și manifesta o lumină. Antitetic, inimii i se opune trupul: opacitatea și inerția, zvîcnirii luminoase, limpezimii solare; momentului acțiunii i se opune cauza sa imanentă. Cîntecul se ridică din inimă pînă la noi, încărcat cu o semnificație care este însuși cîntecul, și ne include în circularitatea acestui schimb in-dicibil.

Semnele de coerență

Convergențele constatate între seriile *chanter-chanson* și *aimer-amour* ne îngăduie să simțim, chiar de la origini, dinamismul acestei poezii. Însă aceste convergențe nu sînt de ajuns pentru a explica toate aspectele. O comparație între textele unui corpus cît de cît întins scoate în evidență un joc subtil de constante și de variabile, care ar trebui examinat mai atent. În cele ce urmează, folosesc aceleași o sută de cîntece care mi-au servit pînă acum.

Primul fapt izbitor este numărul mare de elemente comune tuturor acestor texte. Densitatea lor variază de la un text la altul; însă, în majoritatea cazurilor, ele constituie partea esențială a discursului. Sînt elemente lexicale și retorice, imagini, dar mai există și asemănări structurale ce par să provină dintr-o unitate intențională profundă pe care însăși recurența lor pare s-o ridice la rangul de „styles-markers“,

ca să folosim expresia lui Enquist [1]. Impresia aceasta sporește pe măsură ce analiza progresează: impresia că avem de-a face cu un fel de identitate formală. În aceasta trebuie să vedem un caracter pozitiv al marelui cîntec curtenesc, pe care nu-l putem interpreta pe baza manifestărilor superficiale, deoarece el trebuie să fie efectul unor reguli subiacente, de o natură atît de deosebită, încît descrierea lor cere folosirea unor concepte operaționale speciale.

Printre faptele recurente, ar putea fi distinse, teoretic, două subclase: faptele repetate numai în sînul aceluiași cîntec; și cele care se repetă în mai multe cîntece. Aici apare o ambiguitate ce prezintă unele asemănări cu aceea întîlnită cînd folosim noțiunea de „stil". Dar, de fapt, aceste două subclase coincid în cele mai multe cazuri. Elementele recurente sînt, tocmai de aceea, comparabile cu *loci communes* din retorică, a căror folosire era lăudată de Dante ca una din activitățile cele mai elevate ale poeziei, care, datorită lor, își dobîndește propria ei coerență [2].

Vorbesc în mod intenționat de coerență, un termen care, ce-i drept într-o stilistică a literaturilor moderne, ar putea fi înlăturat din teoria generală, întrucît nu se raportează decît la descrierea operelor individuale. În această privință, poezia secolelor XII—XIII prezintă un aspect ireductibil la criteriile moderne: coerența, într-adevăr foarte puternică, ce poate fi observată în opera individuală, există în afara acesteia, trebuie s-o repetăm, la un invel ierarhic diferit: tocmai acela unde se stabilește recurența. La acest nivel, coerența constituie una din calitățile proprii unui discurs poetic tradițional la care textul, realizîndu-se, participă. Dar în marele cîntec curtenesc, tradiția, așa cum am definit-o într-un capitol anterior, are o stabilitate și o extensie deosebit de mare. Nu se deosebește ca natură de ceea ce este ea de obicei în alte sectoare ale poeziei medievale; însă vigoarea, constanța și numărul manifestărilor ei constituie aici un fel de caz-limită: la densitatea remarcabilă a unor tipuri specializate, la diversitatea componentelor lor, se adaugă constrîn-

---

1 Enquist, 1967, p. 28 cf. Riffaterre, 1969, p. 155.
2 Dragonetti, 1961, p. 57; cf. Riffaterre, 1964.

geri proprii formei-cîntec, identificabile la mai multe nivele. În acest caz, prin coerență înțeleg o coerență poetică propriu-zisă, perceptibilă la suprafața textului: terminologia mea nu se referă la arhitectura ansamblului luată ca atare.

Cîteva date concrete: semnalez mai jos, la fiecare nivel în parte, cazurile cele mai evidente de recurență pe care le-am observat.

a. *Sonorități*

La nivelul substanței sonore, comparația se operează mai greu decît la alte nivele. Identificarea fenomenelor devine uneori problematică din pricina incertitudinilor grafiei; aceasta și-a păstrat adesea obiceiurile ei arhaice, în ciuda evoluției pronunției, care scapă oricărei cronologii sigure: este probabil, deși (ca urmare a însăși forței tradițiilor în această artă) nu cu totul sigur, că un cîntec din castelanul de Couci, cîntat pe vremea lui Adam de la Halle, nu mai păstra întru totul armonia sonoră pe care o avusese în momentul compunerii. Aceste dificultăți se referă mai ales la diftongi, descendenți sau ascendenți, foarte numeroși în limba secolului al XII-lea, în vreme ce în secolul al XIII-lea își schimbă și natura și numărul, cu toate că monoftongarea este rareori înregistrată de copiști. Este de reținut că cercetarea materialului n-a dat la iveală nici o constantă în distribuția consoanelor: faptul acesta este, fără îndoială, legat de cîntec. În privința ritmului, acesta se conduce după regulile versificației; pentru acest aspect trimit la Dragonetti [1].

M-am limitat, așadar, la un sondaj care, fără să fie cu totul arbitrar, duce la rezultate de valoare prea inegală pentru a putea fi extrapolate. Mi se pare totuși că prezintă un oarecare interes. Am notat timbrul vocalic al ultimei silabe tonice din toate versurile, în cele 216 strofe pe care le reprezintă cele 40 de cîntece propriu-zise, date de Cluzel-Pressouyre-Mouzat. Este vorba, așadar, de rime, dar fără distincția de

---

[1] Dragonetti, 1960, pp. 458—538.

calitate, feminină sau masculină. Prin „combinare" înțeleg cele 2 sau 3 timbruri diferite care constituie rimele fiecărei strofe; cifrele indică numărul de strofe unde se întîlnește o anumită combinare. Nu disting între *e* și *o* deschis sau închis, pun vocalele orale împreună cu nazalele corespunzătoare; le adaug pe *o* și *u*. Precizez, în sfîrșit, că 34 sau 35 din aceste 40 de cîntece sînt datorate unor truveri din secolul al XII-lea: ele reprezintă, așadar, destul de omogen, stratul cel mai vechi al acestei poezii... deși acea „mouvance" a textelor și data manuscriselor nu recomandă să se dea prea multă importanță acestei cronologii.

Combinări cu *i*:

i singur	: 1
i + ie	: 1
i + ui	: 6
i + e	: 37
i + e + a	: 2
i + a	: 9
i + an	: 24
i + ai	: 9
i + ain	: 3
i + o	: 1
i + on	: 4
i + oi	: 6
i + ou	: 3
ie + oi	: 2

Combinări cu *a* (altele decît cele menționate mai sus):

an + a	: 6
an + ai	: 1
an + ain	: 2
an singur	: 1
a + il	: 2
an + ie	: 5
an + ien	: 3
an + ui	: 1
a + e	: 4
an + e	: 8
ain + e	: 5
an + o	: 2
an + oi	: 10

Se va reține tendința timbrului *a* de a se realiza ca nazală. Combinări cu *e* (nemenționate încă):

e + ie	: 1
e + ü	: 2
e + ui	: 2
e singur	: 16
e + o	: 1
e + on	: 6
e + oi	: 10

Combinări cu *o* (nemenționate încă):

o + on	: 2
oi + on	: 1
oi + on + ü	: 5

Combinări între diftongi:

ie + oi	: 2
ai + au	: 1
oi + ou	: 4
oi singur	: 1

La acest tablou ar putea fi aduse două corectări. Prima, fonologică, ar fi, avînd în vedere caracterul ascendent al diftongului, să luăm pe *ie* ca o variantă a timbrului *e* și (în mod ipotetic) pe *ui* ca o variantă a lui *i*. Întrucît corpusul comportă 359 ocurențe, din aceste diferite combinări vom avea, în procentaje rotunjite, distribuția următoare:

rime de timbru	*i*	: 27%
	ü	: 1%
	e	: 24%
	a	20%
	o	: 8%

Las de o parte diftongul *ai*: 4,5 % și diftongul *oi*: 5,5%.

Am confruntat prin sondaj aceste date cu cele pe care le oferă aproximativ 4.000 de versuri, alese din diverse texte străine marelui cîntec curtenesc:

— primele 79 de „laisses" (1.016 versuri din manuscrisul de la Oxford) din *Roland;*

— versurile 1—1000 din *Yvain* de Chrétien de Troyes (ed. M. Roques);

— un număr de „lais" din *Equitan*, *Fresne* și *Laüstic* de Marie de France, total 990 de versuri (ed. Rychner);

— „poeziile nefericirii" de Rutebeuf (ed. Faral-Bastin, I, p. 517 s.), total 990 de versuri.

Rezultatul este următorul:

Timbruri (în %)	i	ü	e	a	o	ai	oi	(eu)
Roland	18	4	(+ei) 35	25	15	(cu a)	—	—
Yvain	16,6	6,2	27,2	18,6	14,6	4,4	10	0,8
Marie	15	7	(+ei) 45,7	25	9	4,2:	—	0,2
Rutebeuf	15	4	30	20	11	8	11	0,3

Numărul mare de *e* în *Roland* și la Marie de France provine din faptul că grafia *oi* nu apare niciodată la asonanță sau la rimă, întrucît întotdeauna apare *ei*, pe care eu l-am adăugat lui *e*, și care constituie 5% din asonanțe în *Roland*, 9,5% din rime la Marie: procentajele pot fi prin urmare, comparativ reduse la *Roland*, 30% și la Marie, 36, 2%.

Se constată o opoziție relativ limpede între ansamblul format de aceste patru texte și marele cîntec curtenesc: numărul diverselor timbruri este aproape același pretutindeni ... cu excepția timbrului *i*. Cîntecele manifestă, așadar, o tendință de a crește, la nivelul rimelor, proporția „naturală" a timbrului celui mai ascuțit de care dispune limba, creștere care pare să se opereze în detrimentul lui ü și al lui *e*. N-aș vrea să stărui mai mult. Faptul că în cele 40 de cîntece studiate rimele se concentrează asupra timbrurilor *i—e—a* mi se pare totuși, *a priori*, destul de important pentru a semnala o tendință profundă a marelui cîntec curtenesc.

Poate tocmai de aceea n-ar fi lipsit de însemnătate să notăm în această privință distribuția formulelor strofice în cele 40 de cîntece:

— 15 dintre ele sînt în strofe omogene de decasilabi;

— 9 în strofe de octosilabi;

— 6 în strofe de heptasilabi;
— 1 în strofe de hexasilabi;
— 9 în strofe care amestecă aceste varietăţi de versuri între ele sau cu un vers mai scurt (5, 4 sau 3 silabe), după formulele următoare:
decasilabi + hexasilabi: 4 cîntece
decasilabi + octosilabi + hexasilabi: 1 cîntec
octosilabi + heptasilabi + hexasilabi: 1 cîntec
octosilabi + hexasilabi: 1 cîntec
heptasilabi + hexasilabi + vers de 5 + vers de 4: 1 cîntec
heptasilabi + vers de 3 : 1 cîntec.
Numărul total al versurilor de diverse varietăţi:

decasilabi	748
octosilabi	460
heptasilabi	311
hexasilabi	168
5 silabe	14
4 silabe	12
3 silabe	8
Total:	1.721

Tendinţa care se desprinde din acest tablou nu se explică prin cine ştie ce întîmplare ce ar fi putut opera cînd a fost stabilită antologia Cluzel-Pressouyre. În mare, ea este confirmată de toate celelalte sondaje şi poate să aibă mai multe cauze, explicabile prin natura limbii (lungimea mijlocie a cuvintelor, structură sintagmatică) sau prin nişte obiceiuri muzicale. Deşi este prea discutabilă ca să fie integrată în definiţia unui sistem, totuşi această tendinţă nu poate fi neglijată cu totul.

b. *articulaţii sintactice*

La nivelul articulaţiei frazelor apar mai multe constante: rezultatul este un efect de sens de o precizie remarcabilă, pe care eu îl socotesc drept o funcţie registrală. Unele relaţii sînt foarte frecvente; altele, extrem de rare, astfel încît toate discursurile împărţite în diferitele texte ale corpusului sînt

parcă polarizate în același fel. Exemplele de mai sus suscită trei observații: pe de o parte, adesea temporalitate se deosebește greu de cauzalitate; conjuncția *quant* este aproape totdeauna echivocă; împărțirea în cauzale și temporale este, așadar, aproximativă; pe de altă parte, condiția, exprimată întotdeauna prin *se*, nu face adesea decît să marcheze o nuanță particulară, parcă deziderativă, de cauzalitate („acesta se va întîmpla fiindcă ea o dorește și fie să o poată dori ... !"); mi se pare că nici aici nu se poate fixa o limită; în sfîrșit, expresia consecutivă este legată de folosirea intensificatorilor, deoarece limba cîntecelor nu comportă conjuncții specializate, cum ar fi *de sorte que* din franceza contemporană, care marchează în mod explicit consecința; se întîmplă însă adesea ca aceasta să fie implicită, aruncată sau diluată în context; prin urmare, în privința aceasta, este imposibil să dăm o indicație în cifre; numărul total al intensificatorilor, *tant, tel* și *si* este de aproape 300; socotesc că aproape jumătate dintre ei introduc o consecință: în ordinea importanței, aceasta poate fi pusă alături de cauzalitate.

RAPORTURI			CONJUNCȚII	
Zonă de ambiguitate	Temporale	189	*ainz que*	12
			puis que	42
			quant	135
	cauzale	297	*que* cauzal:	150
			quar	147
	condiționale	207	*se*	207
	opozitive	210	*mais*	170
			ainz	40
	Concesive	17		
	Finale	17		
	Total	937		

După cum se vede, finalitatea, concesia și posterioritatea în timp sînt aproape excluse din sistem: relațiile fundamentale

au un anumit caracter de exterioritate, care ține mai mult de contiguitate decît de subordonare; ele implică mai curînd constatarea decît deducția; continuitatea de suprafață decît procesiunea care emană din adîncuri. Toate acestea sînt numai nuanțe. Însă, fără îndoială, această trăsătură este strîns legată, ca o cauză și ca un efect în același timp, de structura cîntecului. O regăsim, mai mult sau mai puțin clară, la toate nivelele.

c. *Vocabular*

Nu este vorba să dăm aici o situație statistică, pe care nu am mijloacele s-o fac și a cărei utilitate, ar fi oricum discutabilă. Mă limitez la un număr restrîns de observații privind compoziția lexicală a celor o sută de cîntece pe care le-am studiat. Intenția mea este să sugerez o posibilitate de interpretare mai curînd decît să descriu exhaustiv faptele.

Corpusul cercetat de mine comportă cam 1500 de cuvinte diferite. Nu este vorba decît de o indicație de mărime. În practică, este greu (iar în teorie, după părerea mea, nefast) să indetificăm unele cuvinte prin raportarea la altele: infinitivul substantivat sau participiul adjectivat prin raportarea la verb (ținînd seama de obiceiurile sintactice ale francezei vechi); un cuvînt simplu prin raportarea la un derivat care i se substituie tot timpul, de la frază la frază sau de la text la variantă (de exemplu, *amentevoir* și *ramentevoir*); termeni ca *folie, folage, folour* trebuie oare socotiți ca termeni diferiți, avînd în vedere marea mobilitate a sufixării în limba veche?

Numărul brut de ocurențe are, așadar, întotdeauna, numai o valoare de indice foarte aproximativ. Nu mi se pare semnificativ decît dincolo de un anumit prag. Se întîmplă ca un cuvînt semnalat de patru, cinci, șase ori să nu figureze în realitate decît într-un singur cîntec, datorită repetițiilor, reluării motivelor, ecourilor; frumosul cîntec al lui Gace Brulé, *Sans atente de guerredon*, constituie un exemplu limită; în cadrul fiecărui cuplu de strofe, cuvintele-rime sînt aceleași, fapt care determină alte paralelisme: avem de-a face cu un text în care aproape toate elementele sînt reiterate o dată

sau de două ori [1]. Cazurile de acest gen nu sînt totuși foarte numeroase și nu influențează decît foarte slab cifrele ocurențelor celor mai ridicate.

Am ales arbitrar limita de 50 de ocurențe. Dau imediat lista substantivelor, a verbelor și a adjectivelor întîlnite deasupra acestei limite. Cîteva adverbe în *-ment* au fost socotite împreună cu adjectivul de la care provin. Notez cu grafia modernă, cînd este posibil, cuvintele citate: în felul acesta, toate variantele grafice și fonetice sînt adunate sub o singură lemă.

amour	: 340	de ocurențe
faire	: 267	—
beauté	: 244	—
pouvoir (verb)	: 226	—
aimer	: 220	—
coeur	: 211	—
dame	: 178	—
savoir (verb)	: 176	—
Dieu	: 139	—
dire	: 117	—
devoir (verb)	: 114	—
grand	: 114	—
jour	: 109	—
vouloir (verb)	: 109	—
voir	: 107	—
doux	: 100	—
joie	: 100	—
beau	: 97	—
chanter	: 87	—
prier	: 87	—
mourir	: 84	—
merci	: 82	—
ami(e)	: 80	—
mal (subst. și adj.)	: 80	—
fin (adj.)	: 77	—
trouver	: 75	—

[1] Cluzel, 1969, pp. 72–74.

quérir	:	69	—
servir	:	69	—
rien	:	67	—
bon	:	65	—
donner	:	65	—
prendre	:	65	—
loyal	:	61	—
temps	:	60	—
tenir	:	60	—
venir	:	59	—
partir	:	52	—
faillir	:	51	—
laisser	:	51	—
mettre	:	50	—
semblant (subst.) („aparență")	:	50	—

Aceste 40 de cuvinte sînt, cu excepţia diferitelor instrumente gramaticale, cele mai frecvente din corpusul meu. Rezultatele tratamentului mecanografic al celor 25 de cîntece ale lui Blondel de Nesle de către Lavis şi Dubois confirmă valoarea acestui sondaj [1]. Cuvintele cele mai frecvente ce corespund criteriilor pe care le-am propus mai sus sînt într-adevăr: *amour* (103 ocurenţe), *faire* (80), *aimer* (80), *pouvoir* (69), *coeur* (57), *devoir* (47), *savoir* (41), *dame* (37), *doux* (32), *joie* (31), *Dieu* (30), *vouloir* (30), *dire* (27), *douleur* (27), *chanter* (25), *donner* (25), *grand* (25), *servir* (22), *prier* (21), *beau* (18), *mourir* (17), *prendre* (17), *jour* (16), *rien* (16) şi *ami* (15).

Lista mea conţine douăzeci şi două de verbe pe care, din punct de vedere semantic, le putem clasifica în cinci serii, după cum contează:

— dinamismul unei acţiuni (verbe modale): *pouvoir-savoir — vouloir — devoir — faire*, acesta din urmă opunîndu-se lui *laisser* şi *faillir;*

---

[1] Lavis-Dubois, 1970, pp. 157—161.

— specificarea acestei acțiuni care, pornind de la cuplul *chanter-aimer*, se dezvoltă paralel pe planul lui *dire* și *prier* și pe acela al lui *quérir* și *servir;*

— rezultatul: *trouver* sau *mourir;*

— aspectele fundamentale ale lui „a avea": *prendre* vs *donner tenir* vs *mettre;*

— mișcările inverse *venir* vs *partir*.

Prezentatorul *voir* rămîne în afara acestui microsistem, pe fondul căruia sclipesc nuanțele produse de jocul modalităților.

Dacă lăsăm de o parte substantivul *Dumnezeu*, care figurează mai ales în formulele de imprecație, avem 11 substantive, organizate într-un cîmp semantic unic, foarte omogen, în jurul lui *Amour:* pe de o parte, locul acestuia, *coeur*, și darul pe care-l acordă, *merci;* pe de altă parte, dubla serie a efectelor sale: ceea ce se *vede* din el (aici este recuperat prezentatorul), *beauté* și *semblant*, și ceea ce provoacă, *joie* sau *mal*. Acest ansamblu comportă referință la un dublu subiect-obiect, *dame* și *ami*(*e*). Rămîn *temps* și *jour*, care, cu diversele nuanțe pe care le pot căpăta, denotează durata celor ce sînt spuse în cîntec. În felul acesta, *jour* apare de 37 de ori în expresia *tous les jours* și de 45 de ori într-o locuțiune negativă care semnifică absența duratei. Rareori se întîmplă ca aceste cuvinte să aibă o valoare specifică: *temps* pentru „anotimp", *jour* pentru „durata unei zile" (fiecare de 22 de ori).

Aproximativ 700 de cuvinte nu apar decît o singură dată în corpus; aproximativ 250 apar de două ori; aproximativ 200, de 3 pînă la 5 ori; aproximativ 120, de 6 pînă la 10 ori; vreo 70, de 11 pînă la 19 ori. Aceste proporții sînt aproape aceleași ca și la Lavis-Dubois.

Cifrele pe care le-am dat comportă numeroase anomalii aparente. Astfel, *losengier* este, numeric, un cuvînt mai curînd rar (15 ocurențe), căci are o gamă întreagă de echivalenți: de la *traïtour* (de 8 ori), pînă la expresii descriptive ca *fole gent*. Ar trebui să grupăm cuvintele, cu suplețe, în cîmpuri lexicale, după elementele lor comune, semice și fonice. Numai raportate la aceste ansambluri cifrele capătă valoare. *Losengier* ar intra într-un ansamblu care comportă

cîteva elemente fixe: *traïtour, trahir, trahison, trichier, trichour, tricherie*, totalizînd 89 de ocurențe; și un număr variabil de sintagme *gent* + adjectiv depreciativ, luat în general în seria termenilor contrastînd cu *courtois, fin, verai*. Ansamblul *chanter — chant — chanson* (144 de ocurențe) este legat, prin semul „a spune", de un ansamblu mai vast, unde se vor găsi, în afară de *dire* (117), seria *parler* (28) — — *parole* (10), termenii specifici *raconter* (7) sau *répondre* (3), substantive ca *voix* (3), *mot* (10), calificări morale, *malparlier* (5) vs *verai* (15); am putea alătura *ouïr* (40) și *écouter* (3). Obținem un ansamblu semantic ale cărui elemente însumează aproape 400 de ocurențe și pe care le polarizează cele două verbe de acțiune *dire* și *chanter;* raportul lor semic evocă raportul real care leagă cîntecul truverului de discursul comun, deosebindu-l totodată de acesta.

S-ar putea delimita, în același fel, un cîmp al viziunii în jurul lui *voir, regarder, choisir, remirer*, ale căror legături cu *chanter-aimer* se stabilesc la nivelul lui *Yeux* și *Coeur*. Marea majoritate a unităților lexicale semnalate ar putea fi astfel grupată după seriile:

— categoriale (substantive — verbe — adjective): *désir, désirer, penser* verb, *penser* substantiv, *pensée, pensif;*

— gramaticale: *bon* și *meilleur*, cărora li se poate asocia *bien* și *mieux*.

— derivaționale *prendre, éprendre, souspendre, reprendre; espérer, espérance, espoir; partir, départir;*

— sinonimice și antonimice: *fausser — faus — mentir — — mensonge; mourir — occire — mort; pouvoir* verb, *pouvoir* substantiv — *puissance; bien — mal; douloir — esbaudir;*

— paronimice: *joie — jouir — réjouir*.

Astfel se desprind liniile care desenează un mic număr de rețele asociative. Cu ajutorul unei metode de felul acesteia P. Bec a studiat cîmpul durerii la Bernart de Ventadorn [1]. Anumite cîmpuri comportă elemente de structură sintactică: termeni ca *merci, pitié* sau *joie* sînt adesea subiect sau complement al unei anumite clase de verbe, asociate cu o anumită clasă de adjective. În felul acesta, ele posedă un fel de

[1] Bec, 1968—1969*a*.

„virtuem" care le conotează puternic, restrîngîndu-le libertatea de combinare. Rămîne să fie făcute foarte multe despuieri de texte și clasificări; ele trebuie realizate cu cea mai mare suplețe, căci este vorba, prin definiție, mai curînd de virtualități decît de legi. Totuși, mi se pare că nu se poate nega faptul că ansamblul lexical, „cîmpul", oricît ar fi de greu de definit și de delimitat, constituie unitatea registrală: în cadrul lui, între elementele care îl alcătuiesc și pot, în fiece clipă, să se îmbine între ele, se aplică o regulă de probabilitate.

Inventarul acestor „cîmpuri" ar coincide în mare parte cu cel al „motivelor". Într-adevăr, motivul, la nivel registral, coincide cu ceea ce asigură unitatea semică a cutărui sau cutărui cîmp lexical. A vorbi despre motivul cîntecului, sau despre dorința cîntecului, înseamnă să ne referim la nucleul semnificativ al grupului *chanter — aimer: je chante,* în expansiune cauzală sau finală, în principiu, oarecare, în fapt, canalizată către cîmpurile vecine. *Je chante la fine amor, la joie* la viitor, negarea unui trecut: succesiunea acestor asociații se produce ca și cum ar fi determinată de diferitele asociații constatate mai întîi în registru. Dealtfel, determinarea nu poate fi decît reciprocă. Motivul registral ar putea fi socotit ca o formă virtuală, constituită fie numai din seme, fie din elemente semice legate de un anumit aparat lexical, sintactic sau chiar retoric [1]. Faptul că motivele au format, în registru, o serie aproape închisă de elemente puțin numeroase este neîndoielnic. Cutare cîntec al trubadurului Peire Vidal este în întregime alcătuit, parcă în joacă, dintr-o acumulare programatică a motivelor pe care poetul trebuie să le expună[2]. Improbabilitatea motivelor ține, așadar, nu atît de alegerea lor (aproape constantă), cît de modul de realizare. Unele dintre ele nu sînt decît forme de conținut, fiecăreia fiindu-i atribuite mai multe forme de expresie, cu șanse de actualizare mult sau mai puțin mari. Se obțin astfel serii sinonimice ca *ami — amant, douter — redouter — craindre, pitié — merci*

---

[1] Dragonetti, 1960, pp. 59—139.
[2] Avalle, 1960, I, pp. 20—25.

— *gré;* între elementele lor se pot observa tot felul de substituţii, uneori chiar de la o versiune la alta a aceluiaşi cîntec. Pe de altă parte, distribuţia modalităţilor permite să se practice în dicţiune orice fel de transformare semnificativă.

Modalităţile verbale semnifică în virtutea opoziţiilor textuale, care, în afara cîntecului, nu ţin decît de gramatică. În schimb, se pare că folosirea negaţiilor şi a intensificatorilor se supune unor tendinţe registrale. O sută de cîntece nu conţin mai puţin de 1215 cuvinte cu funcţie de negaţie: 1108 *ne*, 85 *sans*, şi 22 *néant;* pe de altă parte, *ne* se combină cu diverşi termeni care, prin ei înşişi, introduc în discurs o nuanţă de îndoială sau de respingere în nedefinire: *nul* (139 de ocurenţe), *autre* (58), adesea cumulate în *(ne) nul autre; onc* (84), *ja... mais* (42). Chiar fără să socotim verbele negative din punct de vedere semantic, ca *nier*, sau adesea, *laisser* („a nu face"), întîlnim în medie, în fiecare cîntec, 14 pînă la 15 instrumente de negaţie. Faptul acesta nu poate fi întîmplător: el ţine de modelul virtual al cîntecului.

La fel se petrec lucrurile şi cu intensificatorii: 5 pînă la 6 în fiecare cîntec, adică în total: *tant* de 152 de ori, *bien* de 105 ori, *si* de 82, *moult* de 75, *tel* de 68, şi *trop* de 37. În sfîrşit, aş atribui acelaşi caracter fundamental de tendinţă izbitoarei disproporţii constatate la nivelul comparativelor: 95 comparative de superioritate, faţă de 20 de egalitate şi 11 de inferioritate. Toate aceste fapte se adună şi generează în discurs o nuanţă globală şi constantă de tensiune-către şi de privaţiune.

Funcţionare şi semnificanţă

„Coerenţa" astfel constatată, dacă o luăm în ea însăşi şi în mod abstract, nu este altceva decît acea „potrivire" („convenance") pe care Dante o atribuia cîntecului („canzone"); *discretio* de care vorbesc, fără s-o definească prea bine, anumiţi retori, acea concordanţă între „gravitatea sensului, nobleţea cîntului, subtilitatea armoniei şi excelenţa

cuvintelor", pe care le evocă *De vulgari eloquentia*[1]. Însă, în practică, o noţiune ca aceasta este insuficientă, deoarece nu cuprinde elementele concrete care o realizează în texte. O „coerenţă" nu este de fapt niciodată reală: ea se defineşte mai curînd ca un punct de convergenţă teoretică a unor curbe, al căror traseu nu ne este cunoscut decît parţial, cel care poate fi observat în texte. Pentru a compensa acest neajuns, am propus, în urmă cu cîţiva ani, folosirea cuvîntului „registru", sau „registru expresiv"[2]. Punctul meu de vedere a fost uneori greşit înţeles, deoarece felul în care l-am expus nu a fost, de bună seamă, nici destul de explicit, nici destul de nuanţat. Aici nu urmăresc nici să-l îndrept, nici să-l completez, ci mai curînd să-l reiau ţinînd seama de observaţiile făcute mai înainte. Registrul l-aş defini astfel: o reţea de relaţii prestabilite între elemente ce depind de diferitele nivele de formalizare, precum şi între aceste nivele; această reţea constituie o pre-figură globală a cîntecului şi elimină din el pura impresivitate. Întrucît este vorba de trecerea de la virtual la real, numesc „nivele de formalizare" ceea ce, în altă parte am numit, nivel de sens.

Repus în contextul general al poeziei medievale, registrul apare ca un fenomen de cea mai mare importanţă, dar nu este decît un fenomen particular. El constituie, aşa cum am văzut, un caz extrem de formalizare a tradiţiei. Se poate vedea în el un arhaism, dacă acest cuvînt este luat într-un sens relativ; asupra acestui punct, fără îndoială capital, voi reveni. Registrul trimite la o poezie închisă, „romanică", dacă vrem să păstrăm această metonimie, prin opoziţie cu „gotică": în această privinţă poate că este mai curînd un fapt de civilizaţie decît legea unui gen poetic. Dealtminteri, noţiunea este mai puţin rentabilă, aşa cum vom vedea în analiza textelor narative necîntate, şi abia de poate fi utilizată cînd este vorba de povestiri întinse cu caracter istorico-alegoric.

Cîntecul se referă la registru în virtutea (trebuie să reluăm acest termen) unei participări. Legătura manifestată

---

[1] Dragonetti, 1960, pp. 16–17.
[2] Zumthor, 1963*a*, pp. 141–152.

astfel îndeplinește o funcție majoră: ea constituie, excluzînd orice altă relație, semnalul poeziei; ea este marca integrată în limbajul cîntecului, prin care acesta se opune, în mod pertinent, oricărui alt discurs. Este însă un semnal global, difuz, care nu se actualizează într-unul din constituenții săi (sintactici, lexicali, tematici): funcția lui semnalizatoare provine de la „potrivirea" („convenance") sa. Deducem, de altfel, că semnalul registral nu este întotdeauna perfect evident. El nu este imediat perceptibil decît de inițiați, să zicem un public restrîns de cunoscători, adică tocmai publicul de la „curțile" unde această artă a căpătat o formă.

În cadrul registrului, rezervor de funcții poetice, fiecare semn din care este alcătuit cîntecul se integrează unui proiect tematic imanent, în virtutea căruia semnifică. De aici decurge caracterul aproape întotdeauna aluziv, eliptic, al marelui cîntec curtenesc, precum și slabele, în ochii noștri, diferențe individuale. Elementul individual, cînd este vorba de crearea cîntecului, se reduce, în esență, între limite dealtfel restrînse, la distribuția unor fapte particulare care, prin specia și genul lor, aparțin registrului. Acesta, pe de altă parte, îi permite auditorului să controleze necontenit compatibilitatea (să simtă armonia) elementelor mesajului.

Acest fapt ar trebui să se poată exprima în termeni de probabilitate. Mă mulțumesc să dau aici, foarte sumar, doar ca exemplu, numărul de ocurențe relative la motivul ce constituie elogiul doamnei, motive pentru care Dragonetti a propus cîndva o interpretare retorică [1].

Deși corpusul comportă 100 de cîntece, acest număr este depășit de cîteva ori, datorită recurențelor interne.

a. Constituenți

Materialul adunat, în totalitatea lui, permite să se distingă trei aspecte ale elogiului: elogiul calităților fizice, cel al calităților morale și un tip rezumînd totul.

---

[1] Dragonetti, 1960, pp. 245—277.

Acest tip, „doamna, minunea lumii", apare de 66 de ori în 59 de cîntece. Prin el, elogiul este introdus de 31 de ori și încheiat de 18 ori. Se realizează la nivel lexical fie prin formula *la plus belle au monde* (sau: *qui soit vue*) (de 14 ori), fie prin diverse variațiuni de 52 de ori) care aproape întotdeauna cuprind calificativele *belle* (de 24 de ori) sau *bonne* (de 14 ori). O formulă cu un sens puțin deosebit, *je ne puis rien en dire*, este atestată de 36 de ori.

Calități fizice (în 77 de cîntece) *localizate* în:

— *corps;* de 14 ori;

— piept, *pis* („sîn"), *mamelle:* de 21 de ori;

— cap: de 52 de ori; în ordine descrescîndă de frecvență: fața, ochi, gură, păr, dinți, zîmbet;

— adjectivele care califică aceste organe sînt *bel* sau *gent* (adesea cumulate) de 65 de ori.

Calități nelocalizate:

— frumusețe: de 168 de ori în 84 de cîntece: *beaute* de 84 de ori, *belle* de 84 de ori;

— grație: de 38 de ori în 35 de cîntece (redată numai prin *gent* sau *gent cors;*

— prospețime a pielii: de 38 de ori în 35 de cîntece, de 7 ori în comparații florale;

Calități morale (în 77 de cîntece): ele sînt exprimate mai ales prin serii adjectivale:

— *courtois* (și *courtoisie*): de 59 de ori;

— *valeur:* de 52 de ori;

— *bonne, débonnaire:* de 50 de ori;

— *douce* sau un sinonim: de 49 de ori;

— *franche, loyale, sans vilenie:* de 21 de ori;

— *bien* (substantiv): de 18 ori;

— *beau semblant, bel accueil:* de 14 ori;

— *prix:* de 12 ori;

— vorbă plăcută: de 12 ori;

— *fine:* de 4 ori.

b. Distribuția constituenților

— În trei cîntece elogiul este concentrat într-o singură strofă, pe care o umple în întregime;

— mai frecvent (de 122 de ori în 91 de cîntece), este asociat cu motivul tristeţii sau al declaraţiei de dragoste, fie pe baza unui raport predicativ (de 49 de ori), fie prin subordonare cauzală sau consecutivă (de 73 de ori);

— pe deasupra, unele elemente, mai ales adjectivele, pot fi presărate în strofe unde constituie simple aluzii elogioase fugitive; aceasta se produce în 66 de cîntece; 6 dintre ele nu conţin altă formă de elogiu.

Este de reţinut că, în 35 de cîntece, enunţul elogiului este introdus de verbul *je vois* sau *je vis*. De 59 de ori însuşi enunţul este alcătuit dintr-o simplă serie cumulativă de adjective sau substantive.

Ţinînd seama de faptul că toate cîntecele comportă un elogiu oarecare, interferenţele pe care le constatăm între elementele acestui microsistem arată cît de limitată este libertatea de alegere, dar şi cît de numeroase sînt posibilităţile de variaţie, şi cît de mult sporeşte puterea asociativă a fiecărui termen.

În cadrul fiecărui cîntec, în general, elementele recurente predomină. Oricum ar fi, raportul lor cu elementele nerecurente este rareori un raport de simplă juxtapunere; el este generat de o practică asemănătoare cu *amplificatio*, aşa cum era ea definită de retori. Nu putem totuşi reduce elementele nerecurente la un statut pur ornamental: ele ţin mai curînd de variaţie; în virtutea relaţiilor de opoziţie sau similaritate, ba chiar a efectelor de gradaţie, prezenţa lor în cîntec îndeplineşte o funcţie pe care aş numi-o modală. Elementele nerecurente se organizează, într-adevăr, fie în scurte secvenţe intercalare, fie în combinaţii mixte constituind modulaţii libere pe o melodie fundamentală.

Această modalitate de compoziţie poate fi pusă imediat în evidenţă printr-un artificiu tipografic. Astfel, prima strofă dintr-un cîntec al contelui Thibaut de Champagne, luat din corpusul meu experimental, ar putea fi tipărită în felul următor[1]:

a) elemente tipice (registrale)

versul 1: *Chançon ferai, que talenz m'en est pris,*

[1] Henry, 1967, pp. 223—225.

versul 2: *de la meillor qui soit en tot le mont.*
versul 3:
versul 4 *joie me doint*
versul 5 *de moi li fust aucune pitiez prise,*
versul 6: *qui sui toz siens et sui a sa devise.*
versul 7:
versul 8:... *sa biauté? Dame cui merci proi,*

(urmează refrenul, unde se sfîrşeşte fraza, dar de care nu ţin seama aici, deoarece el pune o problemă deosebită).

(„Voi cînta, căci m-a cuprins dorinţa s-o cînt pe cea mai bună de pe lume.

„... bucură-mă! va fi încercat vreo milă [sau: înduioşare, bunăvoinţă] pentru mine, care-i aparţin cu totul, mă las la bunul ei plac.

„...frumuseţea ei? Doamnă, a cărei îndurare o cer".)

b) elemente atipice (variaţii)

versul 1:
versul 2:
versul 3: *De la meillor? je cuit que j'ai mespris.*
versul 4: *S'ele fust teus, se Deus*
versul 5:
versul 6:
versul 7: *Pitiez de cuer, Deus! que ne s'est assise*
versul 8: *en*

(„a celei mai bune? cred că m-am înşelat [de completat cu: cîntînd aceste cuvinte].

„Dacă ea ar fi într-adevăr [dacă dumnezeu...]

„Ah! Doamne! de ce mila inimii [*sau:* duioşia] nu sălăşluieşte în...?")

Natura relaţiilor este astfel evidentă: de la v. 2 la v. 3, întrebare retorică, care reia în v. 3 un element de tipul celui expus în v. 2, apoi răspunsul care neagă dubitativ acest element; v. 4, amplificarea nuanţei ipotetice conţinută în v. 3, şi care se sfîrşeşte în formula tipică raportată la dumnezeu şi nu, cum ne-am aştepta, la doamnă sau la iubire, fapt din care rezultă o puternică asociaţie aluzivă; v. 7, repetiţia negativă-interogativă (nuanţă de îndoială) a unui element tipic din v. 5, care se termină în v. 8 prin cuvîntul-cheie *beauté*. Sfîrşitul v. 8, tipic, se articulează pe *merci*,

strîns legat de *pitié* în registru și prezentat ca obiect al unei cereri (dorință de a avea un bun absent).

Remarcăm desăvîrșita regularitate a acestor alternanțe. Variațiile sînt asociate elementelor tipice, în amonte, prin rimă și printr-un procedeu retoric (stilistic), în aval, prin sintaxă sau printr-un efect stilistic.

Prima strofă a cîntecului este, în general, cel mai puternic structurată. Adesea ea nu conține nici o variație. Acest dublu caracter ține, în mod evident, de funcția ei introductivă: ea fixează o anumită calitate a discursului, aduce o informație primordială, care trebuie să fie foarte precisă (vreau să spun, riguroasă din punct de vedere formal) ca să se poată dezvolta în voie în strofele următoare.

Tipăresc în felul acesta, abținîndu-mă de la comentarii, un cîntec întreg al lui Gace Brulé [1]. Printre elementele tipice, le disting pe cele (în italice) al căror aspect formal este foarte probabil urmarea numărului redus de termeni registrali disponibili, și pe cele al căror aspect formal este mai puțin sau mult mai puțin probabil.

Mai întîi traduc: „Cînd văd timpul (*sau:* anotimpul) frumos și luminos, înainte ca zăpada și gerul să se întoarcă, cînt, ca să-mi dau curaj, căci mi-am pierdut veselia ! Mă mir că mai trăiesc de vreme ce-mi dorește întruna nefericirea (*sau:* dorește să mă chinuiască) cea mai iubită de pe lume.

„(Ea) știe prea bine că nu mă pot îndepărta de ea: drept care mă tem să nu mă urască. Dar pentru aceasta nu sînt vrednic de ocară, căci așa îmi este soarta: am fost zămislit ca s-o iubesc. Să dea Dumnezeu să n-o trădez vreodată (*sau:* să nu-mi îngăduie s-o mint; *sau*: să-i fiu necredincios), chiar dacă ea a jurat să mă împingă la moarte.

„Marea mea plăcere este să privesc țara și ținutul unde nu mă încumet să mă duc prea des, din pricina oamenilor cu gînduri rele (*de completat cu:* ce se află în preajma ei). Dar nu vor putea, dacă ea vrea (*sau*: dorește) să-mi redea bucuria, să nu-și piardă propria lor bucurie.

---

[1] Cluzel, 1969, pp. 68–69.

„Cînd îi aud apucîndu-se să vorbească despre ceea ce-și doresc și cum dau drumul la minciuni, în adunările anume făcute pentru aceasta, îmi sporește tristețea; mă fac să suspin de durere cînd îi aud tăgăduindu-și înșelătoria (*sau*: prefăcătoria; *sau*: faptele lor fățarnice).

„Iubire, trebuie să-ți amintești ce înseamnă durerea celui care-i ros de dor. Cu cît cred mai mult că voi găsi îndurare, cu atît îmi sporește tristețea. Pricina gîndurilor mele amare (*sau*: a grijilor mele) este că nu mă încumet niciodată să-i vorbesc despre ceva ce nu-i este pe plac (= dacă nu încuviințează ea și nu-i place acest lucru).

„Mi-ar fi putut răsplăti suferința (*sau*: face un bine) fără să se ostenească (*sau*: să sufere). Dar, Doamne! vreau (*sau*: am poftă) să-i cer (*sau*: să-i spun), de vreme ce n-am găsit înțelegere la ea, să nu-și plece urechea la nimeni altul; ar fi, într-adevăr, foarte neplăcut pentru ea să fie luată în rîs (*sau*: ridiculizată) de îndrăgostiți fățarnici (= contrariul lui *fins amants*).

„Vreau să-mi isprăvesc cîntecul. Gui, nu te pot uita: pentru tine am blestemat moartea (= nenorocirea de a iubi)."

a. Elemente tipice (registrale):

Strofa I (în întregime)

Quant voi le tans bel et cler,
Ainz que soit *nois ne gelée,*
Chant pour moi reconforter
Car/trop ai *joie* oubliée.
Merveill moi com puis *durer*
Qu'ades bee a moi grever
Du monde la mieux amee.

(v. 2 constituie o amplificare a v. 1 prin repetarea *in contrario* a unor elemente registrale)

strofa II.: v. 1: Bien set *ne m'en puis torner.*
v. 2:
v. 3: Mais n'en faiz mie a *blasmer*
v. 4: Car teus est ma *destinée:*
v. 5: Ja fui faiz *pour li amer;*
v. 6: Ja... ...*fausser,*
v. 7: nis... *ma mort...*

strofa III: v. 1 *Mout me plaist a reguarder*
v. 2:
v. 3: *U je n'os* sovent aler
v. 4: Pour *la gent mal* apensée;
v. 5:
v. 6: S'el me *veut joie doner*
v. 7:
strofa IV: v. 1: Quant *oi*...
v. 2: ...désirrée
v. 3: ...lor mençonge...
v. 4:
v. 5:... m'*ire* doubler
v. 6:... grief *souspirer*
v. 7:... son trichier...
strofa V: v. 1 *Amours*
v. 2: ...qui bée.
v. 3: Quant pluz *cuit merci trover*
v. 4: Et plus est m'*ire* doublée.
v. 5: ...mout trespenser/
v. 6: Que *n'os maiz a li parler*
v. 7: ...s'il ne li *agrée*.
strofaVI: v. 1:
v. 2: ...en fust grevée
v. 3: Maiz, *pour Dieu,* li vueill mander,
v. 4: *Quant n'i ai merci trovée,*
v. 5: Qu'autre ne veuille *escouter,*
v. 6:
v. 7: ...de faus amanz...
închinare v. 1: *Ma chançon vueil definer*:
v. 2: ...oublier
v. 3: ai la mort *blasmée*.

Trebuie notat că următoarele elemente registrale formează un exemplu închis, complet din punct de vedere semantic, și care s-ar putea lipsi de orice complement:

strofa I — strofa II, v. 1, și 3 — 5 — strofa III, v. 1, 3 și 4 — strofa V, v. 3 —4 și 6—7 — închinare, v. 1 și 3.

Numai strofa IV este, în această privință, incompletă: frazei pe care ar putea-o forma versurile 1, 3, 5 și 6 i-ar lipsi un verb.

b. *Variații:*

strofa I (nimic)

strofa II v. 2: pour ce criem que ne me hée;
v. 6: Dex ne m'i doint
v. 7: s'elle a ...jurée.

strofa III v. 2: le païs et la contrée
v. 5 maiz si ne savront guarder,
v. 7: que bien ne leur soir emblée

strofa IV v. 1: ... en parole entrer
v. 2: chascun de sa...
v. 3: et... aconter,
v. 4: dont il font tel asemblée
v. 5: ce me fait...
v. 6: si me font...
v. 7: Quant chascun... née.

strofa V v. 1: bien vous doit membrer
v. 2: s'il est a aise
v. 5: ce me fait...
v. 7: de rienz...

strofa IV v. 1: Bien me peüst amender
v. 2: sanz ce qu'ele...
v. 6: car mout li devroit peser
v. 7: s'ert... gabée.

închinare v. 2: Gui, ne vous puis...
v. 3: Pour vous...

După cum se vede, elementele de variație în acest cîntec, ca și în cel al lui Thibaut de Champagne, sub aspect semantic rămîn foarte apropiate de elementele registrale: ele țin aproape întotdeauna de aceleași cîmpuri noționale, chiar și numai în virtutea unui raport de contradicție. Faptul este destul de general. Numai amplificările comparative sau descriptive pot introduce în țesătura verbală unități marcate uneori de o diferență semantică foarte precisă: de exemplu, cîte o dată, de o anumită aluzie „istorică" (Tristan, în cîntecul III din Castelanul de Couci) sau, de altfel destul de rar înainte de secolul al XIV-lea, mitologică (exemplu, Mary, I, 374—377).

Registrul este, așadar, un ansamblu de convenții comunicative a căror existență sîntem siliți s-o postulăm pentru

a explica transmiterea unor mesaje de o specie cu totul deosebită. În acest sens, i-am putea spune cod. Dar el îndeplinește și alte funcții, care-l înrudesc cu retorica: el încearcă să-l convingă pe auditor, într-un mod „nou", neașteptat, de ceva ce, într-un anumit sens, îi era necunoscut, și totodată să exprime concluziile ineluctabile despre ceva ce, în alt sens, știa mai demult. De aici, o necontenită oscilație între informație și redundanță [1].

Repertoriu de afinități selective, de opoziții și de similarități ce aspiră să se lege în contiguitatea unui text, registrul îndeplinește, prin urmare, în constituirea acestuia, funcția de reguli combinatorii. Uneori aceste relații sînt atît de rigide, încît determină înseși alegerile lexicale. În alte părți, realizarea lexicală se operează dintr-un număr mai mic sau mai mare de posibilități, în virtutea unui soi de chemare contextuală (rime, și orice alte exigențe fonice) sau retorică (repetiție sau disjuncție, antiteză și tot ce mai este). Numai la nivelul acestor din urmă efecte am putea vorbi despre „stilul" unui anumit cîntec.

Din punct de vedere semantic, registrul joacă rolul unui context creator de valori; ca producător de sens, poemul nu face decît să le specifice formal [2]. Clasemele care intră în constituirea semnelor se stabilesc la nivelul registrului. Ca mesaj, cîntecul poate fi considerat, teoretic, pe de o parte, performanță a poetului, iar pe de alta, text oferit auditorilor spre interpretare. Ideea de registru determină coincidența dintre aceste două puncte de vedere: interpretarea este implicată în registru, acesta susține, face posibilă și justifică performanța. Astfel, semnele pe care le folosește își găsesc, în registru, o motivație reciprocă și comună.

Complex de motivații, de probabilități lexicale, retorice, chiar sintactice, sistem de echivalențe, registrul constituie, pentru truver, fundamentul discursului său poetic, în funcție de unele necesități previzibile ale expresiei oferite acestei voințe formalizante care se va dezvolta în realizarea cîntecului. De aceea, însăși așa-numita „mouvance" a operei, din text

[1] Cf. Eco, 1968, pp. 49 și 87–90.
[2] Halliday, 1961, pp. 244–245; Zumthor, 1968b, p. 363.

în text, din variantă în variantă, nu modifică niciodată ceea ce este esențial în poem. Ea deplasează, taie sau adaugă, dar nu poate atinge ceea ce determină existența acestui cîntec și îi conferă sens.

Reiau ca exemplu cîntecul III din Castelanul de Couci, după aparatul critic al ediției Lerond. Poate fi semnalat un anumit număr de diferențe care nu sînt numai pur grafice sau rezultat al unei evidente greșeli a copistului. Unele se referă la structura sintactică: astfel, la v. 3, *m'adoucist si le cuer ... qu'or ai talent* corespunde în două manuscrise (A și a) cu *me radoucist le cuer ... lors ai talent*, ceea ce transformă relația consecutivă în simultaneitate. Altele comportă ușoare nuanțe în alegerea elementelor lexicale, care, din punct de vedere al registrului, se pot schimba între ele: v. 8, *me veut a son oez*, două manuscrise (F și O) substituie *degne* („daigne", catadicsește) lui *veut*, și F înlocuiește *a son oez* prin *a son vues* („după voința sa"); v.15, *regarder n'os son simple visage*, devine, în F, *regarder n'os son douch* („blînd") *visage*. În alte părți transformarea este mai profundă: v. 4 este, în manuscrisul V, *que ne me puis de chanter plus tenir*, în vreme ce toate celelalte dau *or ai talent que chant pour esbaudir*: „mouvance" între o afirmație și o negație, între ideea de dorință și de bucurie și cea de voință și de putere. Varianta suprimă astfel una din cele trei notații vesele pe care le conține cealaltă versiune, și adaugă o tușă ce-l anunță pe *doi* din versul următor. Colorația strofei este schimbată, dar nu și semnificația. Manuscrisele *Ch 1* și *Ch 2* prezintă un text cu totul diferit de celelalte la v. 1—4 din strofa IV:

Je le doi bien servir a heritage
Et sour toutes et amer et cremir,
C'ades m'est vis que je voie s'ymage
Si ne m'en puis saouler dou veïr.

(„Trebuie s-o slujesc multă vreme, și s-o iubesc, și să mă tem de ea [*sau:* s-o respect] mai presus de orice, căci mi se pare că-i văd întruna chipul, și nu mă pot sătura de ceea ce văd"). Aici sînt introduse motive pe care nu le comportă versiunea cealaltă, sau pe care abia le schițează la v.29 (*mout aim mes*

ieuz, vers lipsă din *Ch 1* și *Ch 2* care-l înlocuiesc prin *qu'el mont ne puis si bielle riens coisir* = [„căci nu pot vedea lucru mai frumos pe lumea asta"]). Divergența textuală este mare, dar coerența registrală rămîne neștirbită.

Aceleași observații în legătură cu interversiunile de versuri: astfel, F interversează versurile 21 la 24 și 29 la 32 din versiunea comună; aceasta modifică distribuția elementelor între strofele III și IV, dar nu alterează nimic, căci de vreme ce rimele și sintaxa rămîn neatinse, succesiunea motivelor nu are prea mare importanță. Interversiunile, suprimările, ba chiar adăugarea de strofe determină transformări uneori considerabile în alegerea și înlănțuirea motivelor și în distribuția ecourilor și a diverselor paralelisme. Însă celelalte elemente constitutive rămîn intacte. De exemplu, manuscrisul P n-a păstrat decît primele două strofe, fapt ce concentrează această versiune scurtă a cîntecului asupra motivului alegoric al inimii și al ochilor, căruia i se subordonează totul, inclusiv motivul „dorința de a cînta". În schimb, versiunea din manuscrisul O, în trei strofe, în ordinea I, V, II, accentuează acest ultim motiv într-un fel de triptic: voință de a cînta (cauza: *moi*) — greutate sau primejdie prezentată de cîntec (cauza: *eux*) — imposibilitate chiar și de a vorbi și a vedea (cauza: *elle*). O asemenea versiune, de un mare interes, nu numai că rămîne integrată registrului, dar elementele pe care le folosește sînt, din punct de vedere textual, identice cu elementele ce figurează în celelalte versiuni.

Același lucru se poate spune și despre variantele melodice [1].

Am fi ispitiți să spunem că registrul constituie spațiul în care se desfășoară cîntul. Ar fi, desigur, o metaforă prea forțată, sau prea restrictivă, dacă nu neîntemeiată. Am văzut că obiectul fictiv al cîntecului poate să fie alternativ numit ca o persoană (*vous*), ca un „obiect" (*dame*) sau ca un loc (*là*). Trubadurii foloseau un termen-cheie, ***aizimen***, uneori ***aizi***, care trimitea, nu se știe bine cum, la ceva central din *fine amour*, imposibil de numit altcum și față de care se situează

---

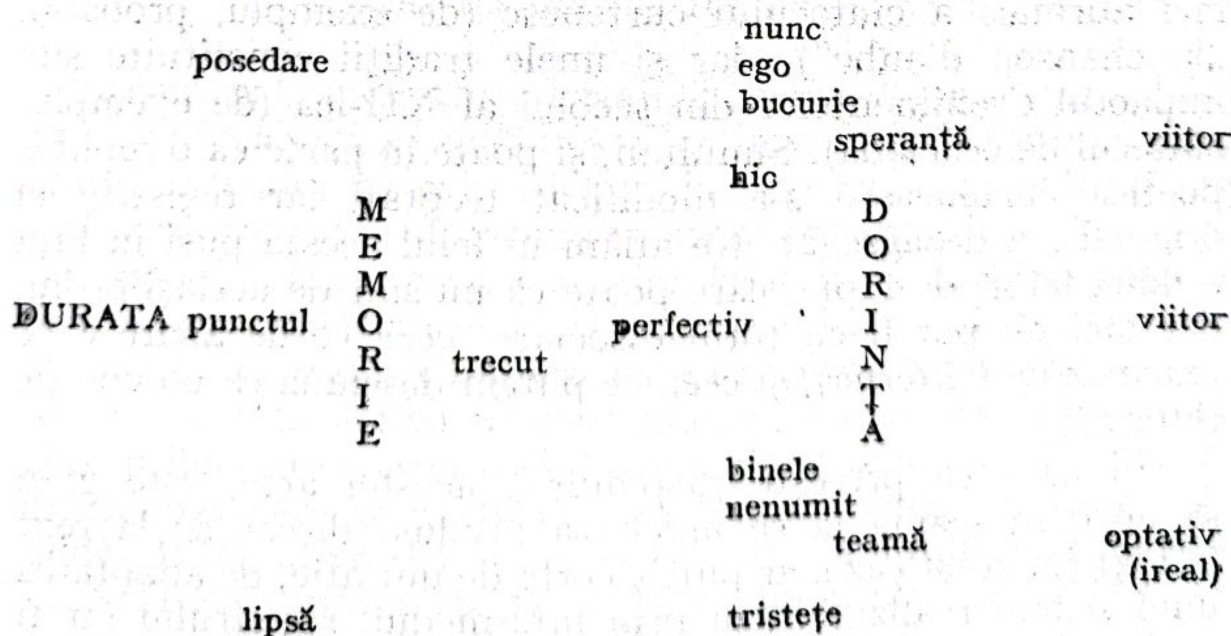
[1] Lerond, 1964, pp. 33—34.

poetul și fazele succesive ale discursului său [1]. Trouverii nu au păstrat acest motiv ca atare, dar fără îndoială că l-au confundat cu cel dinainte: se pare că acest fapt este indicat de o expresie ca *de haut lieu provient mon chant* pe care o întîlnim din cînd în cînd.

Spațiu multidimensional și închis, *hortus conclusus* al cîntecului, adică al limbajului specificat de armonia numită *amour*, a cărui emblemă este alcătuită de pasăre și floare. Configurația lui ar putea fi reprezentată grafic așa cum propun mai jos

Axa (verticală) de referință este aceea a enunțării, *ego* și *nunc*, față de care se definesc diferitele momente ale cîntecului. Totuși, punctul focal care determină perspectivele este un *hic*, comutabil cu binele nenumit de la care provine bucuria, dacă acest bine este dobîndit, cu speranța, dacă trebuie să fie în viitor, cu tristețea, dacă nu este dobîndit, și cu teama, dacă viitorul pare că trebuie să-l refuze.

Axa orizontală dă durata. Aici este vorba, pe de o parte, de timpul gramatical, nu de un timp istoric; pe de alta, de durata proprie cîntecului. La un nivel mai adînc, această axă desemnează însuși cîntecul, generat de o memorie și desfășurat în sensul unei dorințe.



[1] Dragonetti, 1964.

6. Ecourile cîntecului

Marele cîntec curtenesc ne explică tot ce a supraviețuit din poezia „lirică" medievală cîntată: efect de perspectivă, poate înșelător, datorat atît condițiilor de fabricare și păstrare a manuscriselor, cît și caracterului oral al transmiterii. Nu vedem decît vîrful icebergului care iese deasupra apei; și nu rămîne nici o îndoială că celelalte poeme „lirice" au fost reținute de compilatorii de „culegeri de cîntece" sau de romancierii care și-au împodobit povestirile cu ele, numai în măsura în care aceste producții se înrudeau cu cîntecul curtenesc: sînt, după cum se știe, aproape singurele surse din care ne putem documenta astăzi. Nu doresc să fac aici istoricul unei „influențe", care, oricum, ar trebui precedat de o clasificare a textelor.

Totuși, nu se poate nega influența puternică și durabilă exercitată de poetica implicată în cîntec și, sub un aspect mai riguros formal, de registrul de expresie pe care-l manifesta o astfel de poetică: după toate aparențele, această influență a afectat unele tradiții poetice vechi, anterioare primei afirmări a cîntecului curtenesc (de exemplu, probabil, „la chanson d'aube"), dar și unele tradiții constituite sub impactul evenimentelor din secolul al XII-lea (de exemplu, cîntecul de cruciadă). Simultan, și poate în parte ca o replică, poetica curtenească s-a modificat treptat, iar registrul ei original s-a dezagregat. Ne aflăm în felul acesta puși în fața a două feluri de fapte, care poate că nu sînt de același ordin, dar nici nu pot fi cu totul disociate: ceea ce ne apare ca o expansiune (externă), și ceea ce putem desemna ca o evoluție (internă).

În ceea ce privește răspîndirea acestei arte, este greu să ne dăm seama la ce nivel s-a produs: direct de la text la text (în acest caz s-ar putea vorbi de imitație, de adaptarea unui sistem realizat): sau prin intermediul registrului (ar fi vorba de o integrare într-un ansamblu tipic deosebit de

coerent și de eficace); sau, în sfîrșit, la un nivel mai ridicat și mai greu de definit, în virtutea unui fenomen ce ține de modă [1]. Aceste trei procese s-au desfășurat, fără îndoială, simultan. În general, ele pot fi percepute mai ales prin mijlocirea registrului; dar nu putem respinge ideea unor practici care seamănă (în cadrul transmiterilor orale) cu ceea ce numim noi imitație, și nici pe aceea a existenței, în secolul al XIII-lea, apoi în al XIV-lea, unei mode poetice „curtoisante"...

Opoziții și interferențe registrale

Omogenitatea registrală a cîntecului de dragoste nu este încălcată, la truverii cei mai vechi, decît de anumite amplificări descriptive sau comparative, care dezvoltă, subliniază, ba chiar parodiază un motiv registral. Cîntecul *Quant voi la flor boutoner*, de Gace Brulé (III din ed. Petersen-Dygve), se termină cu o strofă schițînd imaginea unui vis:

En un lit u m'endormi
Est ma dame venue
Bien met pitié en oubli
Qui tel dormir remue

(„Într-un pat unde am adormit, a venit doamna mea. Uită cu totul [*sau:* nu se sinchisește] ce înseamnă îndurarea [*sau:* prețul hatîrului pe care i-l face iubita], cel care tulbură un astfel de somn!.") În schimb, unele comparații, ca cele pe care poeții le iau din povestea lui Tristan și a Isoldei, sînt atît de frecvente, încît nu se poate spune că destramă cu adevărat țesătura registrală. Ulterior, aceste rupturi devin mai numeroase și totodată mai precise: adesea, o linie de demarcație, perceptibilă în formele versului sau ale strofei, izolează partea de discurs care este străină registrului cîntecului. Așa, de pildă, la Gautier d'Epinal, truver de la mijlocul secolului al XIII-lea, ultima strofă a cîntecului *Quand je voi par la*

[1] Faye, 1969*b*.

contrée [1], care contrastează global cu strofele precedente, în mai multe feluri, la două nivele de sens: vocabular și motive. Cu o singură excepție, întregul vocabular este concret și toți termenii pozitivi; sînt determinați de un posesiv și au o valoare descriptivă cu o puternică conotație erotică. Cei mai preciși dintre ei, *bouche* și adjectivul *nue*, sînt afectați de un diminutiv hipocoristic, care, așa cum vom vedea, constituie un indice stilistic. Verbele *tenir* și *faire* se referă la o acțiune fizică; poate că *faire* trebuie luat într-un sens sexual foarte precis, frecvent în alte contexte poetice. Chiar și sintaxa, concentrată asupra versului și fără cascade de subordonare, se deosebește de cea a strofei imediat precedente, unde aceeași frază, complexă, se întinde pe patru versuri. În schimb, indicele modal, trecînd toată această expunere la optativ, se potrivește foarte bine cu restul cîntecului, stabilindu-i unitatea.

Efectele de acest fel sînt produse adesea prin inserțiunea unui refren între strofe. Primele exemple ale acestei practici apar chiar de la a doua generație de truveri, de pildă la Gace Brulé (III și XXIII din ediția Petersen-Drygve); în secolul al XIII-lea, a avut tendința să se generalizeze și, într-o mare măsură, poate fi socotită caracteristică pentru gustul poeților din regiunea cuprinsă între Loira și Rin, atît a celor de limbă latină, cît și a celor de limbă vulgară. În schimb, la trubaduri, refrenele sînt rare. Identificarea, clasificarea și funcționarea refrenelor pun probleme filologice și muzicale complexe, pentru care trimit la studiul lui N. van den Boogaard și la bibliografia care-l însoțește [2]. Termenul „refren", frecvent în evul mediu, se referă la recurența unei întreruperi („frangere") mai curînd decît la repetarea unor cuvinte, așa cum îl înțelegem noi astăzi; prin extensie, „refrain" poate desemna, mai mult sau mai puțin în glumă, orice cîntec, aidoma cuvîntului franțuzesc „ritournelle". De fapt, pot fi distinse două specii, după cum versul sau versurile inserate între strofe sînt identice sau diferite. De obicei se vorbește de

---

[1] Cluzel, 1969, p. 157.
[2] Boogaard, 1969, pp. 9–10 și 14–18.

„chansons à refrains", în primul caz, și de „chansons avec des refrains", în cel de al doilea: distincție importantă, deoarece o schimbare textuală a refrenului poate implica o schimbare de melodie; în felul acesta este implicată întreaga structură a cîntecului. Pe deasupra, numeroase refrene (mai ales dintre acelea care figurează în „chansons avec") se reîntîlnesc fie în mai multe cîntece, fie în rondeluri, balade, motete și alte forme ale cîntecului. Uneori, sînt numite „refrene-citate", expresie ce trimite la acea tendință generală pe care am semnalat-o mai înainte: poezie în poezie, altoită („entée") pe poezia din care-și trage dinamismul discursului. Las de o parte problema vechimii refrenelor-citate, pusă odinioară de Jeanroy: unele dintre ele ar reprezenta resturile unei poezii arhaice sau folclorice, valorificată, datorită unei mode, mai mult sau mai puțin popularizante, de către poeții de curte. Poate că lucrurile așa au stat la început; mai tîrziu, aceste refrene vor fi fost fabricate în afara oricărui context preexistent. Dar oricum va fi fost, numărul total al refrenelor este foarte mare. Lista lui Van den Boogaard, cea mai completă pînă acum, comportă 1933 de numere pentru veacul al XIII-lea: avem de-a face cu o masă textuală, parțial autonomă și mobilă, adiacentă sistemului cîntecului, cu care interferează.

Oricum, folosirea refrenului întrerupe desfășurarea cîntecului și introduce un factor suplimentar de ritm [1]. Ruptură melodică. Ruptură sintactică, adesea ca urmare a structurii caracteristice a refrenului, cu deosebire marcată dacă este exclamativă sau interogativă. Ruptură lexicală, cînd refrenul se limitează la o sintagmă izolată, un cuvînt, sau chiar o onomatopee. Ruptură „stilistică", mai rar, dacă refrenul reproduce sau imită o zicală, un proverb.

În sfîrșit, unuia sau altuia dintre acești factori, ba chiar tuturor laolaltă, li se poate adăuga o ruptură de registru. De exemplu, cîntecul XI al lui Jocelin din Dijon, ediția Nissen,

[1] Zumthor, 1963*a*, pp. 124–125 și 174–176.

are patru strofe în registrul marelui cîntec curtenesc, și următoarele patru refrene:

la strofa I
J'ai j'ai
amoretes
au cuer qui me tiennent gai,

la strofa II
A la plus savoreusete
Du mont ai mon cuer doné
(„Celei mai plăcute din lume i-am dăruit inima")

la strofa III
Amoretes
Ai
Jolivetes:
S'amerai
(„Am niște iubiri ușurele [= plăcute, fără bătaie de cap]; așa că voi iubi.")

la strofa IV
Tout le cuer me rit de joie
Quant lavoi.

Ultimul refren, care încheie cîntecul, nu conține nici un element străin registrului cupletelor: el închide cercul. În schimb, toate celelalte sînt marcate, în același fel ca strofa din Gautier d'Epinal menționată mai sus: morfem *-ette*, elemente lexicale (*gai* și, în mod mai caracteristic, *savoureuse* și *jolive*), structură sintactică (aici, fără îndoială, exclamativă), și ritmică, prin monosilabele sau bisilabele refrenelor de la strofele I și III. Pe deasupra, fiecare strofă, de la II la IV, începe cu repetarea ultimului cuvînt al refrenului:

strofa II Gai, jolis toute mà vie ...
strofa III Doné li ai ...
strofa IV S'amerai sans tricherie ...

Este vorba de extinderea unui procedeu relativ frecvent în cîntece: orice strofă, începînd cu a doua, reia, ca prim cuvînt, ultimul cuvînt din strofa precedentă. Aici, se produce un efect secundar: *gai*, la începutul strofei a II-a, foarte rar întîlnit în marele cîntec curtenesc, conotează o atitudine atît fizică cît și morală; ca pentru a accentua această ciudă-

ţenie voită, poetul amplifică *gai* în *joli*, cu totul străin registrului, şi care va fi reluat în al treilea refren. În sfîrşit, *j'ai j'ai*, după strofa I, constituie aproape o onomatopee: avem de-a face cu un fel de ambiguitate care se întîlneşte adesea în refrenele caracterizate de aceleaşi mărci.

Cîntecul nr. 1 de Thibaud de Champagne, în ediţia Wallensköld, declaraţie de dragoste („requête amoureuse") unde domină semele negative *(pesance, penitance, prison, raençon, esmai, dotance, mescheance)*, are ca refren un *é! é! é!*, care, ca onomatopee, se opune hotărît atît registrului cupletelor cît şi sonorităţilor lor întunecate.

Uneori opoziţia este mai puţin manifestă. Într-un cîntec cum este nr. XXIII, de Thibaut de Champagne, cele şase refrene, luate izolat, în afara oricărui context, nu conţin nici un element care să poată fi socotit străin registrului, de pildă:

strofa I Je sens les maus d'amer por vos.
Sentez les vos por moi ?
strofa II Li douz mal dont j'atent joie
M'ont si grevé
Morz sui, s'elle m'i delaie

(„Simt pentru tine chinurile iubirii. Le simţi şi tu pentru mine? Dulcea suferinţă de la care aştept bucurie mă copleşeşte într-atîta, că am să mor de mă faci să mai aştept mult.")

Totuşi, este vorba de refrene-citate care se întîlnesc, cu sau fără variante, în diferite contexte, fără nici o legătură cu marele cîntec curtenesc. Poetul subliniază această discordanţă într-un mod foarte subtil, inversînd formele discursului: cînd strofa vorbeşte despre doamnă la „persoana a treia", refrenul foloseşte pronumele *vous* (I şi III), sau invers (II, IV, V); în închinare, se renunţă la contrast.

Această extensiune (şi, într-un sens relativ, această deschidere) a cîntecului se situează într-o perspectivă mai generală: voga tuturor formelor de cîntec „à refrain", caracteristică secolului al XIII-lea, şi care se va prelungi pînă într-a]

XV-lea. Poeţii din vremea aceea lansează, sau poate repun la loc de cinste, varietăţi poetice mai mult sau mai puţin legate, la originea lor, de dans sau chiar de vreo alternanţă între solist şi cor, şi a cărei structură proprie comportă o opoziţie, cu un ritm foarte rapid, între cupletul variabil şi refrenul recurent. Dintre aceste varietăţi, cea mai importantă este rondelul: compoziţia lui fundamentală se sprijină pe formula ABaAabAB, practic, variabilă la nesfîrşit în ceea ce priveşte numărul şi lungimea versurilor din cuplete şi din refren. Varietăţile numite „virelai", „ballette" sau „ballade" (ce trebuie deosebită de o altă „ballade", cea care, în secolul al XIV-lea rezultă din cîntec) se înrudesc atît de strîns cu rondelul, încît nu întotdeauna pot fi deosebite de acesta [1].

Adesea, formele „à refrain" comportă un scurt element narativ: sub acest aspect, ele vor fi tratate în capitolul următor. Aici dau totuşi o primă ilustrare a sistemului pe care îl implică. Din volumul *Rondeaux, Virelais und Balladen*, ediţia Gennrich, am ales o sută de compoziţii ce pot fi distribuite în trei straturi cronologice: numerele de la 1 pînă la 12 şi de la 14 la 18, luate din părţile lirice ale romanului *Guillaume de Dôle* (pe la 1228); numerele de la 66 pînă la 81, din Adam de la Halle (al treilea pătrar al veacului al XIII-lea); şi 114—146, 148—150, 153—165, 167—184 din colecţia manuscrisului Douce 308 (începutul secolului al XIV-lea): numerele absente din aceste trei serii sînt cele care figurează la Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, pe care le voi examina ulterior. Textul rondelelor propriu-zise a fost corectat după ediţia Van den Boogaard.

1. Compoziţii cu cuplet nenarativ şi cu subiectul *je* („liric"): a) *(Guillaume de Dôle)* o compoziţie; b) (Adam de la Halle) 13 compoziţii; c) (manuscrisul Douce) 63 de compoziţii; total 77 (exemplu, nr. 67; Boogaard 71):

Li dous regars de ma dame
Me fait esperer merchi.

---

[1] Le Gentil, 1954, pp. 181—184; Boogaard, 1969, p. 12.

Diex gart son gent cors de blame!
Li dous regars de ma dame
Je ne vi onques par m'ame
Dame plus plaisant de li.
Li dous regars de ma dame
Me fait esperer merchi.

(„Blînda privire a doamnei mele mă face să trag nădejde că va fi bună cu mine [*sau:* să aștept o răsplată]. Dumnezeu să ferească de ocară nobilul [*sau:* încîntătorul] ei trup! Blînda ... Pe sufletul meu, n-am mai văzut vreodată o femeie mai plăcută ca ea. Blînda ...")

2. Compoziții cu cuplet nenarativ cu subiectul *il* (descriptiv): a) 4; b) 0; c) 3; total 7 (exemplu, nr. 1, Boogaard 1):

La jus desoz la raime.
Einsi doit aller qui aime.
Clere i sourt la fontaine.
Y a!
Einsi doit aller qui belle amie a.

(„Colo sub umbrar. Așa trebuie să meargă cel ce iubește. Limpede țîșnește apa din izvor. Y a! Așa trebuie să meargă cel ce are o iubită frumoasă.")

3. Compoziții cu cuplet narativ: a) 12; b) 0; c) 3: total 15.

Numărul 182 comportă cinci cuplete, dintre care doar ultimul este narativ.

Printre compozițiile din categoria 3, opt, toate în *Guillaume de Dôle*, au un refren nenarativ.

Corpusul experimental pe care l-am ales se caracterizează, după cum se vede, printr-o puternică dominație a elementelor „lirice", ceea ce, din punct de vedere al formelor discursului, denotă o strînsă înrudire cu marele cîntec curtenesc. În privința registrului, putem propune următoarea clasificare, uneori aproximativă, avînd în vedere că textele sînt atît de scurte.

1) Compoziții în care cupletul și refrenele împrumută registrul cîntecului de truver: a) 0; b) 8; c) 39: total 47.

2) Compoziţii care au, fie în cuplete, fie în refren, fie în ambele, o marcă stilistică străină registrului curtenesc: a) 0; b) 3; c) 11. Marca despre care este vorba este fie sufixul *-ette* (de 6 ori), fie adjectivul *joli* (de 6 ori), fie exclamaţia *haro!* (de 2 ori) — (exemple, numerele 136 şi 157).

În aceste compoziţii întîlnim un efect de contrast aluziv, o sugestie potrivită cu extrema lor inconsistenţă verbală. Despre cinci dintre compoziţiile din *Guillaume de Dôle* s-ar putea spune că opun un refren registral curtenesc unui cuplet care, în mod manifest, nu aparţin aceluiaşi registru (exemplu, nr. 5).

Avem de-a face cu un mod de compoziţie foarte rafinat, din care întîlnim foarte puţine exemple.

3) Compoziţii în întregime străine marelui cîntec curtenesc: a) 12; b) 5; c) 17; total: 34 (exemplu, nr. 140, Boogaard 142).

Observaţiile de mai înainte nu au decît valoarea unui sondaj. Ele par totuşi să dea la iveală anumite tendinţe, variabile după autor sau epocă, şi poate că şi după evoluţia gustului. Ceea ce surprinde totuşi este relativa puritate a celor două discursuri: poeţii pot dispune de opoziţia dată ca atare de către tradiţie [1]; însă, în mod manifest, ei evită s-o facă dacă nu au o anumită intenţie expresivă.

Vreau să îndrept acum ceea ce, în cartea mea din 1963, mi se pare a fi un exces de subtilitate [2]. În cadrul poeziei cîntate lirice, orice discurs care nu ţine de registrul marelui cîntec curtenesc poate fi pus într-una din aceste două clase: prima, mai puţin bogată şi mai puţin coerentă, conţine texte diferite, al căror singur caracter comun este că funcţionează pe baza unui sistem oarecare de tipuri (de exemplu, aşa-numitele cîntece satirice); în schimb, cealaltă clasă prezintă, la toate nivelele textuale, o coerenţă, desigur mult mai puţin puternică decît aceea a registrului curtenesc, dar mult mai solidă decît aceea a tuturor celorlalte sisteme poetice atestate în tradiţia medievală.

---

[1] Cf. Zumthor, 1963*a*, pp. 134–138.

[2] *Ibid.*, pp. 154–160.

Voi fi, așadar, înclinat să admit existența a două registre, de o coerență inegală, modele de expresie care domină aproape toată poezia cîntată, lirică, și, în parte, (o vom vedea) pe cea narativă: registrul declarației de dragoste („la requête d'amour"), specific marelui cîntec curtenesc; și ceea ce s-ar putea numi registrul „vieții frumoase" („la bonne vie"). P. Bec a sugerat de curînd, dintr-o perspectivă istorică, o asemenea bipartiție [1]. Formal, putem încerca să precizăm diferitele trăsături prin care se definește registrul „vieții frumoase":

a) La nivel fonic, nici o particularitate nu pare să deosebească cele două registre; cît despre ritm, cel al „vieții frumoase" este marcat de un mare număr de exclamații și de interogații; acestea comportă, în limbajul vorbit, o prozodie proprie, dar ce mai rămînea din ea în cîntec? Este greu de judecat. Exclamațiile onomatopeice, mai ușor de recunoscut, sînt frecvente, pe cînd, în marele cîntec curtenesc, abia de se întîlnesc.

b) Articulațiile sintactice: juxtapunerea paratacică este mult mai frecventă decît subordonarea; adesea fraza rămîne suspendată.

c) Vocabularul conține indici pe care i-am mai semnalat: folosirea conștientă a diminutivului *-et, -ette,* adăugat unor substantive sau adjective, și al cărui efect semic este neutralizarea conotațiilor de respect sau de distanță (înlocuirea frecventă a lui *amour* cu *amourette* este caracteristică); folosirea unor calificative, cîteodată substantivate, ca *joli* (feminin *jolive*), denotînd o dublă idee, grațios și ușor, care poate fi opusă seriei *sage — preu — courtois*, termeni cu care, totuși, *joli* se cumulează uneori. Desemnarea persoanei obiect (gramatical) al cîntecului se operează cu ajutorul unor cuvinte specifice: foarte rar *dame*; însă, în discurs direct, *ami, amie, amiet, amiette,* sau *compaigne, -on, -ette*; în discurs descriptiv, *demoiselle, pucelle,* sau, specific, *pastour, -elle, touse, -ette.* Adesea, aceste desemnative sînt înlocuite cu un prenume, ales dintr-o listă foarte puțin deschisă. Un sondaj operat

---

[1] Bec, 1969, pp. 1327—1328.

în colecţia de „pastourelles" a lui Bartsch şi în poeziile lui Colin Muset duce la rezultatele următoare: din 146 subiecte desemnate prin verbe care denotează acţiunea a cînta, a juca, sau a dansa, semnalăm 73 de nume proprii, adică 50% (în ordinea frecvenţei: Robin, Marion, Gui, Gautier, Aélis, Perrenelle sau Perrette, Perrin, Houssi, Huart, Baudon, Isabeau, şi încă unsprezece care nu apar decît o singură dată), 58 de desemnative impersonale (*pastour(e)* şi diminutivele sale de ambele genuri, de 38 de ori; apoi *touse, -ette, pucelle, -ette, donzel(le), ami(e), berger(ère)* şi *demoiselle)* şi 15 termeni diferiţi, cum ar fi adjectivele substantivate *(la doucette)*.

Tot acest vocabular are un caracter concret: el se referă mai curînd la obiecte decît la calităţi. Din acest motiv, elementele descriptive sînt în număr foarte mare. Pe plan registral, ele alcătuiesc uneori ansambluri aproape fixe: astfel, descrierea veşmîntului cu termeni ca: *chainse* („corsaj"), *gonelle* („fustă") şi *ceinture, -ette;* ansamblu transpus, uneori, în lumea fantastică sau în cea alegorică (exemplu, Mary, I, 292—295). Pentru acest aspect, pot fi cercetate listele întocmite de Schossig [1].

Verbele nu predomină atît de precis ca în marele cîntec curtenesc. Acelaşi sondaj operat la Bartsch şi în cîteva cîntece de Colin Muset ne duce la constatarea că numărul verbelor şi cel al substantivelor sînt aproape egale. În schimb, numărul adverbelor de mod este foarte mare: un sfert din numărul substantivelor. Mai mult de o treime din verbe prezintă o atît de mare precizie semică, încît nu mai au nevoie de complement. Se remarcă, în general, numărul ridicat al celor care denotează o mişcare în spaţiu, precum şi folosirea foarte frecventă a verbului *avoir* cu sensul de „a poseda", care pare specific acestui registru. Prezentativul *voir* îşi subordonează aproape întotdeauna un termen concret, încît conotează, fără ambiguitate, o dorinţă sexuală.

În sfîrşit, în privinţa figurilor, trebuie să semnalăm absenţa aproape totală a metaforelor.

---

[1] Schossig, 1957, pp. 67—113, 187—189, 196—225.

d) Motivele se înlănţuie în serii mai mult sau mai puţin complete, după modelul următor:

— motivul central este bucuria de a trăi, adesea redat de formula *(mener) bonne vie* („a trăi bine");

— acest motiv poate fi amplificat în trei feluri deosebite, uneori combinate între ele; chiar dacă nu este exprimat, el rămîne subiacent următoarelor manifestări: joc şi dans, sau ospăţ cîmpenesc şi, în general, expresia iubirii.

Această expresie este complexă şi putem distinge, pe de o parte, declaraţia de dragoste şi urmările ei, iar pe de altă parte, cadrul în care se situează. Motivul fundamental este fericita stăpînire a dragostei, cu diverse variante: vai de cel ce nu iubeşte: dulcea tristeţe (formula *le doux mal*), adesea în frază dubitativă, interogativă, negativă; invers, refuzarea iubirii, exprimată în general printr-o vorbă glumeaţă sau cam verde (o serie de compoziţii evocă soarta încornoratului, altele enunţă injurii). Această declaraţie, fie că este pozitivă, fie că este negativă, duce la joaca de-a dragostea *(accoler, baiser)*, uneori la posedarea *hic et nunc, gésir, faire (la folie, mon talent)*, de unde rezultă, pe ici pe colo, motivul amplificator al sarcinii necuviincioase. Cadrul, dacă nu este pur şi simplu balul sau masa la iarbă verde, este primăvara, desemnată prin aceiaşi termeni pe care-i întîlnim în introducerile primăvăratice din marele cîntec curtenesc, cărora li se mai adaugă un mic număr de alte cuvinte: timp frumos (*doux, nouveau, pascour*, „de Paşti"; sau *été*, sau *avril, mai*); verdeaţă (*pré, bruisson* şi o întreagă serie de nume de arbori şi de arbuşti); păsări; apă, în sfîrşit *(fontaine, fontenelle, rive, rivage* şi, mai rar, o formulă ca „ţărmul mării"). Acestui ansamblu i se integrează uneori un element diferit, care, în cîteva texte izolate, apare singur: evocarea rapidă a unei realităţi cîmpeneşti, de pildă, un animal (cîine, lup, oi, cal la păşune) sau un instrument agricol (exemple, Mary, I, 266—269, 332—335; II, 42—45).

Foarte multe poeme cu formă scurtă sînt, tocmai din acest motiv, greu de clasificat. Dar de bună seamă că autorul

și receptorii lui puteau judeca mai bine decît noi. De exemplu, Boogaard nr. 79, de Adam de la Halle:

Hé, Diex! Quant verrai
Cheli que j'aim?
Certes je ne sai.
Hé, Diex! Quant verrai.
De vir son corps gai
Muir tout de faim.
Hé, Diex! Quant verrai
Cheli que j'aim?

(„Ah, Doamne! Cînd o voi vedea oare pe cea pe care o iubesc? Zău că nu știu [*sau:* nu sînt sigur]. Ah, Doamne! ... Mor de foamea care mă roade să-i văd frumosul ei trup. Ah, Doamne!")

Poate avem de-a face cu un amestec voit de diferite aluzii registrale: amplificarea concretă *(de faim)* a metaforei curtenești a morții din dragoste *(muir)* ne-ar putea face s-o credem. Uneori se pare că sîntem în prezența nu atît a unei căutări deosebite a expresivității, cît a unui fapt mai general: registrul vieții frumoase, la epoca din care provin textele noastre, asimilase, cu siguranță, un anumit număr de elemente din registrul declarației de dragoste. Acest lucru se simte deosebit de bine în opera poetului Colin Muset [1].

Distribuția registrală suscită mai multe observații. Coerența registrului nu depinde de formele de discurs realizate în cîntec. Faptul se verifică mai ales în cazul registrului vieții frumoase, căruia i se integrează multe cîntece narative, așa cum vom vedea în cele ce urmează; el este mai puțin evident în cazul registrului declarației de dragoste, tocmai în măsura în care, fiind mai bine formalizat, el trimite, prin fiecare din elementele sale, la unitatea globală a marelui cîntec curtenesc.

Compararea celor două registre dă la iveală multe alte trăsături, pertinente pentru analiza textelor. Registrul vieții frumoase apare, mai mult sau mai puțin degradat, impregnat

[1] Cf. Banitt, 1966.

cu elemente eterogene, sau marcat de tendințe expresive contradictorii. Cel care proiectează în diacronie această impresie de lectură poate crede că un model fix își supraviețuiește lui însuși, după ce-și va fi pierdut intenționalitatea și dinamismul primitiv, astfel încît nici una din realizările lui nu mai este cu desăvîrșire pură. Adesea acest registru nu mai este perceput ca o coerență expresivă, ci mai ales ca un ansamblu complex de rămășițe. Totuși, acestea pot fi identificate ca atare și justifică folosirea noțiunii de registru în cadrul analizei.

Pe de altă parte, toată poezia „lirică", cea cîntată, din secolele XII-XIII, poate fi opusă în sincronie poeziei din aceeași vreme, care este fie nelirică, fie necîntată, fie nici una nici alta. Se ajunge la două constatări, în aparență contradictorii și de valoare foarte inegală: coerența registrală pare cu atît mai puternică cu cît publicul căruia i se adresează cîntărețul (în măsura, dealtfel problematică, în care faptul poate fi apreciat) este mai restrîns; dar și existența registrelor ce pot fi definite cu precizie pare un fenomen relativ arhaic, ale cărui forme „moderne", create începînd din a doua jumătate a veacului al XII-lea, s-au eliberat de influența lui..., deși au suferit-o sub mai multe aspecte.

În această dublă perspectivă, se pune o problemă istorică: dintre toate registrele arhaice, cel al declarației de dragoste nu va fi fost oare cel mai recent? în gustul și în practica poeților de curte, nu se va fi substituit el oare mai întîi unor registre mai vechi, din care, ulterior, va fi recuperat unele elemente disparate pentru a le reconstitui, în cele din urmă, în mod artificial? Această ipoteză, care trebuie considerată parțial paradoxală, pare confirmată de mai multe fapte: însuși modul de confecționare și transmitere a manuscriselor, care implică intenția dominantă de a difuza și menține practica marelui cîntec curtenesc; în afară de aceasta, însuși cîntecul, în structura lui, poartă o marcă: frecvența frazelor de introducere primăvăratică, despre care nu se prea poate spune că nu integrează cîntecului, în mod funcțional, un fragment registral luat ca atare de la altă formă poetică; în

legătură cu acest lucru, s-a vorbit de „cîntece despre flori și despre frunze", sau de „cans d'auzels", din care, dealtfel, nu ni s-a păstrat nici un exemplu autonom [1]. În această privință, ipoteza a fost uneori sistematizată în mod exagerat. Totuși, pentru fundamentarea ei de principiu, fie și numai indirect, există studii nuanțate și prudente, de exemplu cel al lui Fourquet despre Minnesänger și despre trubadurul Guillaume al IX-lea [2].

Varietatea spunerii

În ciuda importanței lor, opozițiile registrale nu sînt suficiente pentru a oferi un criteriu de clasificare. Trebuie să intervină alte considerații care să ne permită stabilirea unor delimitări în cadrul acestui vast ansamblu format de textele cîntate nenarative. Sectoarele delimitate în felul acesta vor fi inegale și, cronologic, mobile: discursul liric cîntat, în sensul în care l-am definit mai înainte, este relativ rar în secolul al XIII-lea în afara marelui cîntec curtenesc; devine mai frecvent în secolul al XIV-lea. Ar putea fi distinse trei grupuri de texte, după cum comportă:

1) forma cîntecului, dar registrul vieții frumoase; de exemplu, la Colin Muset, compoziția *Ancontre le tens novel* (Mary, I, 332—335);

2) o formă deosebită de a cîntecului, dar registrul declarației de dragoste: de exemplu, numeroase rondeluri sau „virelais" despre care a fost vorba mai înainte;

3) forma cîntecului, dar un conținut neregistral (deși, în general, tipic) oarecare: de exemplu, cîntecele bahice, care sînt adesea „contrafactures" ale cîntecului de dragoste. Acest grup este cel mai ușor de constituit, ca urmare a unității lui formale. Clasificarea internă se va opera ținînd seama de subiectul dezvoltat de motivele care se succed de-a lungul cîntecului.

---

[1] Dragonetti, 1960, pp. 169—183 și 186; Zumthor, 1963*a*, pp. 142 și 158.

[2] Fourquet, 1964, pp. 161—164.

Cîntecele de cruciadă, pe care le-am mai semnalat, comportă motive tipice, amplificate sau nu prin aluzii geografice sau istorice. Adesea aceste motive se combină cu elemente din registrul declarației de dragoste, de exemplu, cîntecul IV de Conon de Béthune, ediția Wallensköld. Se întîmplă ca, dimpotrivă, vreunul din motivele cruciadei să se integreze declarației și să concretizeze ideea confuză a unui obstacol între subiectul și obiectul cîntecului, subiacentă celor mai multe dintre cîntece. De exemplu, cîntecul I din castelanul de Couci, ediția Lerond, strofa VI:

Je m'en voiz, dame! A Dieu le createur
Conmant vo cors, en quel lieu que je soie;
Ne sai se ja verroiz mais mon retour:
Aventure est que jamaiz vous revoie...

(„Plec, doamnă. Lui Dumnezeu, ziditorul, i te încredințez, oriunde m-aș afla. Nu știu dacă mă vei mai revedea vreodată întorcîndu-mă: cine știe de te voi mai revedea vreodată...")

Uneori, se produce o concentrare a efectului: s-ar părea că un cîntec de cruciadă, redus la o strofă unică, este „altoit" pe un cîntec de iubire.

Unele cîntece de cruciadă prezintă particularitatea că *je*, care cîntă, se referă la un subiect feminin. Motivele își schimbă, ca să zicem așa, genul, dar nu natura: de exemplu, în Gautier d'Epinal, p. 278 din colecția Bédier-Aubry:

Biauz dous amis, con porroiz endurer
La grant painne por moi en mer salee,
Quant rienz qui soit ne porroit deviser
La grant dolor qui m'est el cuer entree?
Quant me membre del douz viaire cler
Que soloie baisier et acoler,
Granz merveille est que je ne suis dervee.

(„Frumos drag iubit, cum vei putea îndura marele dor, care, pe marea cea sărată, te roade gîndindu-te la mine, de vreme ce, nimeni pe această lume n-ar putea spune marea durere

ce mi s-a strecurat în suflet? Cînd îmi aduc aminte de chipul scump și luminos pe care-l acopeream cu sărutări, doar o minune face că nu înnebunesc.")

Cîntecele de factură religioasă, din care a fost publicată cîndva o culegere de către Järström și Langfors, sînt cel mai adesea ceea ce am numit „contrafactures", al căror model profan a putut fi identificat de acești editori. Cîntecele închinate Fecioarei Maria, principala lor subclasă, se bazează, din punct de vedere tematic, pe o combinare de motive împrumutate din imnologia latină și (mai ales în strofa inițială) de fragmente din registrul declarației, a cărui transpunere nu este asigurată decît de un efect contextual. Gautier de Coincy, care pare să fi creat modelul, în prima treime a secolului, a pus o serie de astfel de contexte în fruntea culegerii sale *Miracles de Notre Dame* (pp. 24—49 din ediția F. Koenig, I), după ce a anunțat explicit în Prolog (v. 56—71) că în felul acesta nu opera decît o simplă substituire de materie. Citez prima strofă a cîntecului nr. 9:

Pour conforter mon cuer et mon coraige,
Un son dirai de la virge honoree
Qui en ciel est en terre aouree,
Qui tous nous a délivrés de servage.
A li amer soit chascuns ententilz,
Car tant par est debonnaire et gentilz,
Tous ses amans met ou ciel et marie.
Mout se fai bon marïer a Marie.

(„Ca să-mi bucur inima, voi face un cîntec despre cinstita Fecioară care este adorată în cer și pe pămînt și care ne-a scăpat pe toți de robie. S-o iubească fiecare: este atît de nobilă și de darnică încît îi înalță în ceruri și-i cunună pe toți cei ce-o iubesc. Este atît de bine să te cununi cu Maria!")

Elementele registrale constituie, din frază în frază, punctul de plecare al expresiei, *tema*. După valorile lor contextuale, aceste elemente ar putea fi clasificate în trei grupe:

— cele care reproduc fără alterare semică expresii tipice ale cîntecului de dragoste: v. 1, v. 2 (*un son dirai*), v. 5—6;

— cele care comportă o ambiguitate ce provine dintr-o inversare a raportului metaforic: v. 3 (*aouree* își recapătă sensul literal), 7 (*amans* devine figură);

— cele care implică o distorsiune semantică, ceea ce este pozitiv în cîntecul de dragoste devine aici negativ: v. 4 (*servage*).

Grupul, destul de vast și, din punct de vedere tematic, nu prea coerent, format de cîntecele așa-zis satirice, sau de actualitate, își are originea în primii trubaduri. Poate că aceștia n-au făcut decît să impună unei tradiții mai vechi schema formală a cîntecului. Exaltarea marelui cîntec curtenesc avea tendința, datorită unor echivalențe profunde, să-și manifeste simultan erotismul și agresivitatea. La nivelul metaforelor, aceste interferențe sînt explicite: rana și moartea din dragoste, cucerirea... Primul trubadur, Guillaume d'Aquitaine, evocă „acea dimineață cînd războiul dintre noi s-a sfîrșit"; poate, în cele mai vechi dintre cîntecele de truver, Chrétien de Troyes (nr. 1 din ediția Foerster) își intonează cîntecul în termeni de luptă:

Amor tançon et bataille
Vers son champion a prise...

(„Dragostea a dezlănțuit ceartă și luptă împotriva propriului său campion...")

O dublă dezvoltare tematică ilustrează la trubaduri intenția combativă a cîntecului: pe de-o parte, într-un mod mai curînd moral, dar foarte sever, o polemică în cadrul motivului *la fine amour*, pe de altă parte, războiul și slujirea seniorului. Una din formele create astfel, „le planh" („jeluirea"), dotată cu două serii de motive tipice, după cum este vorba să plîngă moartea sau să răzbune memoria unui stăpîn sau a unei doamne, a fost studiată de S. C. Aston [1]. E. Köhler a susținut că, la origine, aceste două aspecte ale cîntecului curtenesc au fost asociate [2]. Ulterior s-au despărțit. În franceză, cîntecele de genul acesta sînt mai puțin numeroase.

[1] Aston, 1968 și 1969.
[2] Köhler, 1969; Jauss, 1970*a*, p. 89.

În cadrul lor ar putea fi identificate două stiluri: în cele mai multe cîntece, poetul ia ca punct de plecare un anumit număr de motive caracteristice pentru declarația de dragoste, le transformă, le umple cu elemente amplificatoare descriptive luate dintr-un dat existențial: un anumit personaj desemnat pe nume, un anumit eveniment; registrul se disociază, dar evenimentul se „tipizează", se atemporalizează oarecum, se încețoșează printr-un efect contrariu. Acest caracter este foarte acuzat cînd cîntecul „satiric", așa cum se întîmplă adesea, este o „contrafacture". Am citat un exemplu într-un capitol anterior; a se vedea și Mary, II, 22—25 (al truverului Jacques Cysoing) și 159—160 (balada lui Froissart), 257—260 (balada lui Jean Meschinot). În acest fel s-ar putea măsura, dar cam artificial, în fiecare din textele despre care este vorba, gradul de impregnare a cîntecului curtenesc cu elemente „satirice" sau „istorice", acestea din urmă ținînd de o tipologie precisă, care poate fi identificată în tradiție, sau care prezintă un caracter aluziv, vag sau incomplet, ce le conferă o oarecare asemănare externă cu tipurile.

Gradul minim al acestor interferențe se întîlnește în cîntece de dragoste, ca nr. IV de Gautier d'Epinal, ediția Lindelöf-Wallensköld, unde aluzia servește, în trecere, la amplificarea unui motiv al declarației:

S'ele un petit se fut amesurée,
Que ne m'eüst si menés a belloi,
Autresi bien aüst trestot en moi
Com li cuens a Loheraigne troivée.

(„Dacă ar fi fost cît de cît cumpătată [= înțeleaptă], atît cît să nu mă fi înșelat, ar fi avut în mine ceva ce s-ar putea compara cu ceea ce are contele care a găsit [= cucerit, dobîndit?] Lorena.")

În alte părți, ca în cîntecul III de Conon de Béthune, ediția Wallensköld, elementul „satiric" constituie o digresiune întinsă pe o strofă și jumătate, pornind de la un motiv introductiv. Strofa I: Dragostea îmi poruncește să cînt, dar

mie nu-mi dă inima ghies s-o fac (v. 1—3), și iată de ce (v. 4: tranziție): parizienii spun că limbajul meu este provincial și rîd de mine în văzul lumii (v. 5—7). Strofa II: regina și regele mi-au spus-o și ei fără ocol, totuși, ce spun eu se poate înțelege și dacă, pe ici pe colo, folosesc un cuvînt picard, nu am încotro: nu am fost crescut la Pontoise. Strofa a III-a reia expunerea declarației:

Dieus! Ke ferai? Dirai li mon coraige?
(„Doamne, ce să fac? Să-i spun ce am în suflet?")

La celălalt capăt al acestei game de nuanțe nu mai rămîne din cîntec decît cadrul strofic și melodic, ca în cîntecul de închisoare al regelui Richard Inimă de Leu (Mary, I, 232—233), exemplu excepțional prin faptul că este atipic, și prin acela că discursul năzuiește tot timpul să se desfășoare ca povestire („récit"): năzuință înfrînată de către poet, sensibil totuși la „efectele de real" pe care le provoacă.

Cîntecele „satirice" publicate de Jeanroy-Langfors, cînd sînt lipsite de motive registrale, expun și amplifică tipurile tradiționale din „les estats du monde" sau din *contemptus mundi*... referitoare uneori la o valoare desemnată aluziv în termeni caracteristici pentru *la fine amour*. Cîteva cîntece, mai ales R 476 și R 1298, atribuite lui Colin Muset de ediția Bédier, dezvoltă tema cererii de bani, inversînd nestingherit, printre aluziile mai mult sau mai puțin explicite la un personaj zgîrcit, motivele vieții frumoase, zvîrlite într-un discurs negativ, sau optativ, sau în viitorul unui vis: cf. Mary, I, 334—337. Tot așa, ultima strofă a cîntecului VII din castelanul de Couci încheie expunerea cererii printr-o serie de proverbe sau de aserțiuni aforistice, neregistrale.

Acestui grup de texte, care pot fi socotite ca variații ale marelui cîntec curtenesc, trebuie să-i adăugăm așa-numitele „sottes-chansons", publicate de Langfors, răsturnare parodică a registrului declarației: această formă de poezie, care împinge la limita burlescului motivele palinodiilor amoroase (exemplu, Mary, I, 220—223 și II, 6—11), a cunoscut

o anumită vogă în nordul Franței, la sfîrșitul secolului al XIII-lea și al XIV-lea. Citez strofa V din nr. IV de Langfors:

Dame vaillans, vermeille con serisse,
Saige en dormant, sans mavais vent geter,
Noire en son vis, brune soz la chemise,
Vos ne daigniés les traïson porter.
Cant eürs me vuelt doner
La desirouse jornee
Qu'estes de moi regardee,
Vos grans biauteis me vient si esclistrer
Ke per force m'estuet esternuer.

(„Doamnă plină de virtute, roșie ca o cireașă, cuminte cînd dormi, nu tragi vînturi, neagră la chip, întunecată sub cămașă, nu catadicsești să duci trădarea [?]. Cînd norocul se învoiește să-mi dea ziua cea rîvnită ca să te privesc, marea ta frumusețe mă orbește în așa hal, că-mi vine să strănut.")

Celelalte varietăți ale discursului liric cîntat le voi clasifica, avînd în vedere marea lor diversitate, după un criteriu intern: cele a căror identitate este definită de formele melodiei și ale strofei, și cele care sînt definite de tema lor.

Primele comportă o anumită ambiguitate structurală, adesea sînt narative. Nu mă refer decît la acelea care sînt lipsite de orice element de povestire. Ele au mai multe trăsături comune: posedă echivalenți latini, care, uneori, au fost luați drept modelul lor inițial; *je*, care cîntă, este uneori feminin; conținutul tematic este în principiu un conținut oarecare, dar de fapt registrul declarației de dragoste este predominant, înlocuit adesea de cel al vieții frumoase, care se află și el amestecat uneori; anumite compoziții au un subiect religios, mai precis, se referă la Fecioara Maria, și folosesc mai multe motive din registrul declarației; rareori, cum se întîmplă cu mai multe din poemele lirice inserate în romanul *Fauvel*, la începutul secolului al XIV-lea, tema este „satirică".

În această vastă categorie voi pune formele „à refrain", despre care a fost vorba mai înainte, „rondeau", „virelai",

și „balette". Adaug și așa-numitul „lai", formă complexă a cărui istorie și definiție ridică probleme; pentru lămurirea lor trimit la studiul lui J. Maillart [1]. O altă formă, apropiată pînă la identitate de cunoscutul „lai" francez, apare în latinește, la începutul secolului al XII-lea, odată cu frumoasele „planctus" ale lui Abélard. Justificat sau nu, a fost presupusă o origine celtică îndepărtată: de fapt, mai mult de jumătate din aceste „lais", pînă la sfîrșitul secolului al XIII-lea, dezvoltă o temă narativă împrumutată din „materia din Bretania". Pe de altă parte, trubadurii au creat, iar truverii au adaptat, o varietate de cîntec pe care au numit-o „descort", despre care este greu de spus prin ce se deosebește formal de „lai"; în sfîrșit, un cîntec de dans, numit „estampie", atestat în provensală și în franceză, prezintă o structură strofică asemănătoare (exemplu, Mary, II, 98—99). Ansamblul compozițiilor desemnate de acești termeni comportă peste 150 de unități pentru secolul al XII-lea și al XIII-lea. În al XIV-lea, nu rămîne decît varietatea numită „lai".

„Lai", „descort" și „estampie" sînt caracterizate, pe plan textual, de faptul că fiecare strofă este construită pe un model diferit, iar aceasta implică o structură melodică ce contrastează puternic cu cea a cîntecului. Acest contrast sporește în „descort" și în „estampie", datorită faptului că lungimea totală a compoziției este cît cea a cîntecului (4 pînă la 8 strofe), iar discursul capătă registrul declarației de dragoste. În „descort", acest efort este voit și se integrează seriei motivelor. Un „descort" al trubadurului Raimbaut de Vaqueyras împinge rafinamentul atît de departe, încît fiecare strofă este scrisă în altă limbă.

„Motetul" produce un contrast și mai puternic, dar de o altă natură. Cîntec polifonic, el comportă un *tenor* (tenor), voce de bază; și una sau două, rareori alte trei voci, care cîntă texte diferite pe melodii diferite. Rezultat din practica eclesiastică, motetul păstrează un text latinesc pentru tenor, și uneori chiar pentru încă una din celelalte voci. Textele,

---

[1] Maillart, 1961, în special pp. 1—11, 71—83 și 119—146; Baum, 1969.

în întregime subordonate melodiei, sînt în versuri rimate, adesea în metri foarte variați, unde modelele scurte sînt frecvente, și formează tirade ce pot atinge douăzeci sau treizeci de versuri, fără regularitate strofică. Stimming, care a publicat și comentat motetele din manuscrisul Bamberg, notează că multe din textele acestea se autonumesc „chanson", ba chiar „chansonette", fapt care, după părerea mea, ar putea trimite mai curînd la conținut decît la formă. Inventarul celor 56 de compoziții din colecția Bamberg se prezintă astfel:

1) motetele în care toate vocile constituie un discurs liric, în același registru: declarația de dragoste, 16 compoziții; viața frumoasă, 3; registru amestecat, 1; temă religioasă (Fecioara Maria), 1;

2) motete în întregime narative: 4, în registrul vieții frumoase;

3) motete în care vocile sînt alternativ lirice și narative: în registrul vieții frumoase, 4; cu schimbare de registru (declarație-viață frumoasă), 2; în afară de aceasta, o compoziție comportă o voce latinească pe o temă religioasă și, o alta, narativă, în registrul declarației;

4) motete care comportă o voce în latinește (tot de factură religioasă) și una sau două voci franțuzești: 10; o singură dată tema (Fecioara Maria) este aceeași în cele două limbi.

Ca să recapitulăm, putem compara cu cifrele de la 1), datele globale următoare:

5) motete care, de la o voce la alta, prezintă o schimbare de registru: 17 (dintre care 3 sînt prea puțin precise, întrucît elementele registrale interferează mai mult sau mai puțin); motete care opun o voce registrală unei voci dezvoltînd motive neregistrale: 8 (dintre care 6 opun declarației de dragoste o temă cu Fecioara Maria).

Un scurt exemplu (Stimming, p. 23):

I

Je ne puis, amie,
Ces mals endurer
Qui si mi mestrie

Que n'i puis durer.
Haro! biaus cuers desirés,
Je sais bien que vous m'ocirés!

II

Flour de lis, rose espanie,
Taillie pour esgarder,
Je vous ains sans tricherie.
Si n'en puis mon fin cuer oster.

T
Proh dolor.

(„Nu pot, iubito, îndura aceste chinuri care mă copleșesc, încît nu mai pot răbda [sau: supraviețui]. Haro! scumpă inimă la care rîvnesc, știu prea bine că mă vei ucide. — Floare de crin, trandafir înflorit, făcut pentru a fi privit, te iubesc cu adevărat și nu-mi pot smulge [din mîinile tale?] inima-mi desăvîrșită. — Proh dolor").

(„Mary, I, 260—263, dă cîteva exemple de voci de motete luate izolat.)

Avem de-a face cu un sistem expresiv relativ închis, care funcționează în virtutea unor reguli aproape la fel de riguroase ca și cele ale cîntecului. Integrarea ansamblurilor poetice subiacente în forma melodică, ansambluri a căror existență este manifestată astfel, apare în numărul de refrene, dealtfel cunoscute, pe care autorii le-au inserat în textele lor: în cele 117 voci pe care le numără cele 56 de motete din colecția Bamberg, Stimming a identificat aproape 80 de refrene. Prin urmare, este vorba de un anumit procedeu. Unele motete folosesc, pentru una sau alta din vocile lor, un rondel întreg, cu refren și cuplet: motete „altoite" („entés"), a căror tradiție se va prelungi pînă la sfîrșitul evului mediu.

Tratez separat așa-numita „retrouenge", formă a cărei definire nu este deloc ușoară, și a cărei identitate este de natură muzicală [1]. Cîntecul reia din vers în vers aceeași frază melodică, pe care doar refrenul o modifică. Constituită

---

[1] Le Gentil, 1954, pp. 184—185.

dintr-o serie scurtă de strofe asemănătoare, „la rotrouenge" se deosebește, ritmic, de cîntec prin aceea că unitățile ei, în loc să fie alcătuite din trei părți articulate ca cele ale marelui cîntec curtenesc (numite *pedes* și *cauda*), comportă o simplă succesiune lineară de versuri pe care le încheie un refren. De exemplu, compoziția nr. VIII de Thibaut de Champagne, ediția Wallensköld, este o „rotrouenge" a cărei strofă are următoarea formulă: *a* + *a* + *a* + *cauda* de 4 versuri (abab) + refren. Alt exemplu: Mary, I, 228—229.

Varietățile de discurs poetic definite doar prin tema lor sînt în general narative și, ca atare, prezintă o structură deosebită pe care o voi studia în capitolul următor. Două dintre ele, reprezentate de un mic număr de poeme, pot fi considerate lirice. Enunțul pornește de la un *je*, care este singurul subiect și care pronunță cuvinte intransitive; acestea conțin, ce-i drept, diverse aluzii la o situație tipică, aruncată în afara textului. Forma melodică și versificația se pot deosebi foarte mult: cîntec, rondel, „virelai", uneori voci de motet.

Prima varietate, ilustrată de numerele 22 pînă la 26 din colecția Bartsch, 71, 131, 150 și 167 din Gennrich, a avut o istorie lungă, care s-a prelungit mult după veacurile medievale și care a fost cîndva prezentată de Dähne: este vorba despre ceea ce se numea „chanson de malmariée" sau „maumariée", o compoziție construită pe opoziția unor motive antitetice, soț bătrîn și nesuferit ce va fi încornorat, iubit tînăr curtenitor de care *je* care cîntă este despărțită, dar care va fi întîlnit, sau la care se visează: mai multe soluții finale sînt posibile (de exemplu, Bartsch, 23; Mary, I, 298—299). Uneori motivul soțului este amplificat de o serie de injurii, ca în Bartsch, 25; sau cîntăreața își face propriul ei elogiu (Bartsch, 26) sau pe cel al iubitului (Gennrich, 71). Sînt poeme foarte scurte, care alcătuiesc un ansamblu de o mare omogenitate. Elementele registrale ale expresiei sînt (uneori cu excepția termenilor elogiului) împrumutați de la registrul vieții frumoase.

A doua varietate, foarte deosebită, „l'aube" („zorile"), se trage, probabil, dintr-o tradiție anterioară constituirii

marelui cîntec curtenesc: deținem un exemplu izolat, bilingv și greu de descifrat, din secolul al X-lea. Trubadurii au asimilat această tradiție și i-au tratat elementul tipic, atît cît a fost cu putință, în registrul cîntecului. Truverii au reluat acest model, introducînd diverse variații, de exemplu motivele florale. Tema este sosirea zorilor, vestită de cel pus să stea la pîndă și care-i va despărți pe cei doi *fins amants*, aducîndu-le fie tristețea, fie speranța unei alte nopți. Unele din aceste „aubes" adaptează motivele tipice unui subiect religios, atestat, dealtfel, în tradiția imnologică latină.

Semnalez, datorită strînsei înrudiri registrale (și sociologice [1]) cu marele cîntec curtenesc, o varietate poetică bine precizată, pe care, procedînd cu rigoare, ar trebui s-o tratez într-un capitol următor: este vorba de un discurs dialogat, lipsit de orice cadru narativ, și care, datorită acestui fapt, prezintă asemănări cu formele „dramatice": „le jeu-parti", sau „parture" (Mary, I, 236—239 și II, 14—19). Este vorba de o dezbatere, fără nici o referință externă, și care se desfășoară, pornind de la o propoziție dogmatică, între doi truveri ce cîntă alternativ niște strofe cu structură identică. Lungimea acestui cîntec alternat nu o depășește prea mult pe aceea a unui cîntec; închinarea finală se adresează unui judecător însărcinat să declare dreptul la iubire. Asemănarea formală cu marele cîntec curtenesc este, așadar, completă. Însă discursul transpune, din liric în didactic, motivele declarației de dragoste care capătă astfel statut de maxime și de argumente. La fel se petrec lucrurile cu „la tenson" (exemplu, Mary, I, 358—361), unde, din două în două strofe, doamna îi răspunde poetului, argumentînd împreună cu el pe baza unor motive pe care tot poetul le expune succesiv: model ce dă lesne naștere unor efecte ironice. Prin simpla existență a acestui dialog, poetul se află întrucîtva individualizat: avem de-a face cu o deosebire fundamentală, care opune aceste forme cîntecului propriu-zis; ea face din ele „jocuri de societate". „Jeu-parti" și „tenson" constituie, global, un fel de oglindă a cîntecului, o proiecție a marelui cîntec curtenesc pe

[1] Köhler, 1960.

planul unei obiectivităţi fictive, care înseamnă pentru noi distrugerea unităţii lui şi secătuirea energiei. Totuşi, este remarcabil faptul că „le jeu-parti" a fost în vogă atîta vreme cît s-a menţinut, cu forţa lui iniţială, cîntecul truverilor: ca şi cum, pentru oamenii din vremea aceea, arta aceasta rafinată, făcută din aluzii abia pe jumătate spuse, avusese nevoie, ca să-şi păstreze conştiinţa de sine, de justificările dialecticii.

Sistemul în devenire

E. Coşeriu distingea cîndva două feluri de transformări diacronice ale unui sistem lexical[1]: „substituţiile", nefuncţionale, care nu afectează structura conţinutului (*ive* înlocuit cu *cavale*, înlocuit cu *jument*, toate trei în opoziţie omoloagă cu *cheval*), şi „modificările" funcţionale (*chef* primitiv, divizat semantic, ca o consecinţă a dispariţiei raportului metaforic, în *tête* şi *commandant*, *conducteur*).

Această distincţie s-ar putea aplica registrelor „arhaice" de expresie, deşi acestea nu pot fi reduse la aspectul lor lexical. Din secolul al XII-lea pînă în al XIII-lea, al XIV-lea şi al XV-lea, pe măsură ce anii trec şi odată cu ei generaţiile de poeţi, vedem că unele motive supravieţuiesc în ciuda alterării învelişului lor lexical, sintactic sau retoric; altele îşi transformă conotaţiile, în ciuda aparentei imutabilităţi a suprafeţei lor lingvistice. În ambele cazuri, invenţia personală roade şi dezagregă aspectul registral, chiar dacă operează în acest scop cu elemente tradiţionale. Se produce o lărgire tematică şi formală, care, atingînd o anumită amplitudine, determină o ruptură definitivă. Înmulţirea unităţilor de expresie atipice în ţesutul registral duce, cu timpul, la o serie de „substituţii", treptat funcţionalizate în aşa măsură, încît pot „modifica" structura sistemului. În secolul al XIV-lea şi al XV-lea, acest fenomen se observă mai ales în registrul declaraţiei, încă foarte coherent la poeţii anilor 1270—1290. Registrul vieţii frumoase, dacă judecăm după relativa lui

[1] Coşeriu, 1964, p. 172.

„impuritate" în textele franţuzeşti din secolul al XIII-lea, ajunsese la acest stadiu mult mai devreme, fără îndoială încă de pe vremea cînd în tot Occidentul se răspîndea practica marelui cîntec curtenesc; totuşi, principalele lui elemente, chiar şi disociate, au supravieţuit multă vreme în tradiţie; paralel cu „pastourelles"-ele din veacul al XIII-lea şi al XIV-lea, sau chiar şi mai tîrziu, le întîlnim în „ciclul lui Franc Gontier", de la acel *Dit* de Philippe de Vitry (a doua jumătate a secolului al XIV-lea) pînă la cunoscutele *Contredits* ale lui Villon, sau pînă la alte compoziţii, ba chiar şi în acele „pastorales" şi „bergeries" care, în secolele XV şi XVI, le refolosesc într-un montaj alegoric (exemple, Mary, II, 126, 241—247, 355—359 şi 363—365). Anumite compoziţii vesele care pot fi întîlnite în opera poeţilor din secolele XV şi XVI reprezintă unul din rezultatele acestei mişcări, de pildă, Molinet (ed. Dupire, II, nr. LXXIV):

Ceste fillette a qui le tetin point,
Qui est tant gente et a les yeux si vers,
Ne luy soyez ne rude ne parvers,
Mais traictez la doulcement et a point.

Despouillez vous et chemise et pourpoint,
Et la gectez sur un lit à l'envers,
Ceste fillette...

Aprés cela, si vous estes en point,
Accollez la de long et de travers,
Et si elle a les deux genoux ouvers,
Donnés dedens et ne l'espargnez point,
Ceste fillette...

Aceasta este mişcarea generală a ceea ce s-ar putea numi o „evoluţie", dacă acest cuvînt n-ar avea şi el prea multe rezonanţe biologice pentru a se putea aplica întru totul la texte. Dar cel puţin are meritul de a semnala dinamismul propriu unei funcţionări. La nivelul faptelor, întrucît s-au păstrat mii de poeme, constatăm o foarte mare diversitate. O secţiune sincronică, operată, să zicem, pe la 1400, manifestă

contradicţii aparente, pe care perspectiva istorică le reduce la o unitate globală: *Le Livre des cent ballades*, sau cele mai multe din poemele lui Oton de Grandson rămîn în cadrul tradiţiei celei mai uşor de identificat a marelui cîntec curtenesc. În schimb, multe din baladele lui Eustache Deschamps sau Christine de Pisan nu mai folosesc ca elemente amplificatorii sau retorice decît aşa-numitele *disjecta membra* ale cîntecului de truver: raporturile interne s-au inversat.

Motivele care caracterizează *la fine amour* parcă sînt asediate, încercuite, pe alocuri reprimate: din interior, prin sistematizarea expresiei alegorice, din exterior, prin presiunea exercitată de alte motive, adesea împrumutate (sub o formă mai mult sau mai puţin întinerită, prin referire explicită la un *je* poetic, şi prin înmulţirea „efectelor de real“) de la tradiţia „morală“ şi „satirică“, de la temele lamentării panegirice, de la descrierile de obiecte emblematice; sau prin vreun rafinament al fanteziei verbale.

Atîta vreme cît tradiţia marelui cîntec curtenesc şi-a păstrat vigoarea iniţială, registrul se putea defini, indiferent, din punctul de vedere al codificatorului (poetul) sau al decodificatorilor (receptorii lui): cele două puncte de vedere coincideau. Treptat, fără îndoială din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, modul de decodare s-a schimbat; ambiguitatea proprie cîntecului a sporit (doar în ceva mai mult timp decît un secol, şi într-un ritm care varia de la un loc la altul) încît a putut determina modificarea profundă a naturii lui [1]. Registrul, în funcţia lui primitivă, includea termenii unui model şi totodată valorile investite aci: comporta un aspect ideologic şi axiologic; dar, de la sfîrşitul secolului al XIII-lea, interpretarea s-a desprins de formele care o cereau şi a manifestat faţă de acestea o libertate din ce în ce mai mare [2].

Transformările care, la aceeaşi epocă, afectează structurile mentale ale lumii curteneşti provin din aceleaşi cauze profunde. D. Poirion a arătat [3] cum, într-o lume diferită şi ostilă,

---

1 Lafont, 1965.

2 Venturini, 1968.

3 Poirion, 1965, pp. 65–92; cf. Fox, 1969, pp. 37–45; Badel, 1969, pp. 161–163.

societatea cavalerească, tot mai închisă în sine, substituie dinamismului inițial al unei poezii făcută de ea și pentru ea, o *mimesis*, un joc scenic, un ceremonial, mai apropiat de reprezentarea picturală a ceea ce această societate simte că piere în ea însăși și este condamnat, decît de explozia vitală a glasului. Poemele sînt copiate cu grijă; se stabilește o circulație intensă a manuscriselor între grupuri de amatori [1]. Preciziunea ritului se substituie beției sărbătorii, în vreme ce schimbările petrecute în gîndirea muzicală favorizează apariția unor întrebări tot mai neliniștitoare cu privire la sensul celor spuse. Chiar cînd își păstrează coerența formală și tematică, registrul declarației de dragoste se modifică el însuși, întrucîtva, în ceea ce privește raporturile lui cu ideologia ambiantă [2]. S-a sfîrșit cu pornirea pură a unui *je* nenumit către un *vous* universal; s-a vlăguit energia care, prin magia cîntului, țîșnea din izvorul adînc pentru a se întoarce în el, împodobită cu toate sclipirile luminii Dragostei. Aceleași fraze celebrează cultul egocentric (de vreme ce *je* rămîne în centru) cu nuanțele cele mai delicate ale admirației și ale suferinței dată de dragoste. Puterea etică implicată în marele cîntec al truverilor a cedat locul (dacă ne încumetăm să facem un asemenea joc de cuvinte) unei rafinate etichete.

Trecînd peste tulburările și sfîșierile care au caracterizat secolul al XIV-lea, secolul al XV-lea înseamnă sfărîmarea imaginii sintetice pe care și-o făcuse „evul mediu" despre om și despre lume [3]. Rezultatul este extinderea motivelor imaginative păstrate pînă atunci în cea mai strictă tradiție clericală și omiletică și care, acum, tind să invadeze cîmpul conștiinței, atîrnă cu greutatea lor neliniștitoare asupra unui limbaj poetic disociat și mai mult decît întredeschis: păcatul, pedeapsa, moartea, care nu mai este metaforică, infernul. Primele *Danses Macabré*, care, fără îndoială, au fost serii de devize rimate, destinate să ilustreze desene sau picturi, datează din anii 1370. S-au compus pînă la sfîrșitul secolului

[1] Williams, 1969, pp. 443–448.
[2] Cf. Kristeva, 1968*b*, p. 116.
[3] Cf. Focillon, 1965, II, pp. 279–285, 315, 338; Poirion, 1965, p. 63.

al XVI-lea, dar, întorcîndu-ne înapoi, arhetipurile lor aparțin unei vechi tradiții latine [1]. Frecvența poemelor care, în secolul al XV-lea, explică un desen, o pictură, un vitraliu, brodate uneori pe o strofă sau un veșmînt (cum o dovedește un exemplu ilustru din Charles d'Orléans); frecvența picturilor în manuscrisele care conțin colecții poetice: sînt indicii convergenți ai unei regresiuni a facultății de abstracție... fapt dovedit și de răspîndirea rapidă și aproape imediată a tuturor formelor de *reprezentare* dramatică; apariția (favorizată, mai ales, de această reprezentare) figurațiilor demoniace, care manifestă cu intensitate trăsături pînă atunci dispersate într-un folclor creștin, rămas, în ceea ce are el esențial, străin poeziei, dar care fusese izvorul nenumăratelor creații plastice... de la scenele Judecății de apoi, de pe portalurile romanice pînă la Hieronymus Bosch [2]. Vocabularul reflectă aceeași criză: unii termeni latini abstracți trec în franceză cu o denotație concretă: *mondanité* înseamnă găteală; *charité*, pomană, *miséricorde* este un pumnal cu care se dă lovitura de grație răniților. Dacă intervine și alegoria, *Pauvreté* înseamnă vrăjitoare, iar *Fortuna*, diavol ... Cu aceasta pătrundem în domeniul poeziei ca atare, cea a textelor.

Disocierea care se operează atunci între poezie și muzică este unul dintre factorii (extern prin cauză, intern prin efecte) mutației poetice. Opoziția cîntec *vs* noncîntec se neutralizează într-o mare măsură; vor subzista din ea (pînă la mijlocul secolului al XVI-lea) anumite mărci superficiale, dar care vor deveni tot mai puțin funcționale: menținerea formelor de versificație caracteristice odinioară poeziei cîntate, fundamental tributare unei estetici a cîntecului, de exemplu rondelul sau celelalte „épiceries" („mirodenii"), asupra cărora tinerii lupi din Pleiadă aveau să-și exercite cîndva sarcasmul.

Perfecționarea sistemelor de notație muzicală și dezvoltarea ce putea fi dată melodiilor cu ajutorul acestor sisteme; activitatea unor muzicieni novatori, de pildă, Guillaume de

---

[1] Dubruck, 1964.

[2] O carte a lui M. Lazar despre acest subiect se află în pregătire: cf. Baltrusaitis, 1960, pp. 267–293.

Machaut, şi, după el, şcoli întregi, ca cea de la curtea papală de la Avignon, apoi cea de la Roma (cu Dufay, Grenon, Legrant), de la curtea de la Orthez în jurul lui Gaston Phébus, unul din ultimii mecena ai lumii curteneşti, apoi cea din Burgundia (cu Gilles Binchois); triumful virtuozităţii, căutarea complexităţii (în ciuda unei reacţii de la începutul secolului al XV-lea), extinderea polifoniei: totul contribuie, chiar din anii 1330—1350, la transformarea muzicii într-o tehnică prea elaborată pentru a mai putea fi la îndemîna nespecialiştilor şi a tuturor poeţilor [1]. Nici Eustache Deschamps, nici Foissart, nici Christine de Pisan, nici Alain Chartier, nici Charles d'Orleans nu-şi pun ei înşişi poeziile pe muzică. Chiar faptul de „a pune" pe muzică este o mare noutate, ce tinde să devină ocazională, dacă nu rară. *La Louange des dames*, de Machaut, nu este pusă pe muzică, deşi autorul era în stare s-o facă. În 1392, *L'Art de dictier* („Arta poetică": dar *dictier* denotează o operaţiune retorică, în latină *dictari*) a lui Deschamps înregistrează această ruptură; el distinge muzica „naturală" a limbajului poetic, de cea „artificială" a instrumentelor şi a cîntecului [2]. Între ele rămîne posibil un acord care, fără îndoială, este şi de dorit: dar acest acord nu mai provine dintr-o sursă spirituală comună. Concepţia antică despre muzică, încă foarte vie la Dante, la începutul veacului al XIV-lea, este depăşită. Muzica a încetat de a mai fi imanentă semnelor ei; ea se constituie într-o ordine transcendentă, a cărei contemplare produce o bucurie deosebită: ceea ce înseamnă că ea nu mai interesează decît prin aparenţa sensibilă, prin forma sonoră căreia îi serveşte drept model abstract. Aceste idei noi, ale căror semne precursoare ar putea fi găsite la cîţiva învăţaţi latinişti din secolul al XIII-lea, vor reapărea la Molinet, în zorile veacului al XVI-lea. Ele explică importanţa, aproape exclusivă, căpătată, în ochii autorilor acelor *Arts de seconde rhétorique* care marchează secolul al XV-lea, de versificaţie şi mai ales de rimă, aparat fonic propriu vorbirii poetice. Deschamps semnala,

---

[1] Wilkins, 1969, pp. 1—2 şi 102.
[2] Dragonetti, 1961, pp. 54—63.

la vremea lui, fericitul efect melodic rezultat din combinarea regulată a rimelor feminine și masculine [1].

Aceasta este cauza principală a triumfului așa-numitelor „forme fixe“ [2], forme care, în secolele XIV și XV, se substituie acelui suplu cîntec de truver în funcția de purtătoare ale discursului liric. Din explodarea cîntecului au ieșit două forme noi: „le chant royal“, de cinci strofe, și mai ales balada, a cărei frecvență era incomparabil mai mare. Schema tripartită a acesteia din urmă (care pare să fi fost fixată chiar de pe vremea lui Jean de Lescurel, pe la 1300) prezintă unele asemănări cu cea mai veche structură a cîntecului: ab/ab/ccd/D, căreia îi corespunde, dacă poezia este pusă pe muzică, o succesiune de fraze melodice I/I/II. Versurile ce țin de aceeași unitate muzicală au lungimea și rimele identice. Numărul de versuri pe fiecare strofă poate varia, însă în secolul al XV-lea se observă o tendință către cvadratura strofei: opt octosilabi, sau zece decasilabi. La poeții nemuzicieni de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, balada se termină în mod normal cu „închinarea“ („l'envoi“) care începe, în general, cu cuvîntul *Prince*, titlu provenit din obiceiurile adunărilor poetice numite *Puys*, din secolul al XIII-lea, însă valorificate diferit, după împrejurări. Așa-numita „double ballade“ extinde aceeași schemă pe șase strofe [3].

Balada, datorită lungimii ei, este susceptibilă de orice amplificare descriptivă și didactică. Printre formele „à refrain“, „le virelai“ (numit uneori „lai“, așa cum face Froissart), ușor de extins, conține fără dificultate anumite elemente de narațiune: schema AB/cd/cd/abab/ABAB, muzical I/II/II/I/I, numărul de versuri putînd varia mult. În schimb, rondelul este forma lirică prin excelență, preferată de mulți poeți (mai ales de Charles d'Orléans). A fost remarcată adesea perfecțiunea proprie acestui model de scriitură, bine închis asupra lui însuși, discret, aluziv, și căruia îi datorăm poezia cea mai direct emoționantă încă și în zilele noastre [4].

---

[1] Cf. Fox, 1969, pp. VII–VIII și 120–121.

[2] Jauss, 1970*a*, p. 94.

[3] Poirion, 1965, pp. 361–398.

[4] Poirion, 1965, pp. 317–360; Kuhn, 1967, p. 472; Fox, 1969, pp. 121–123 și 127.

Schema fundamentală AB/aAab/AB, muzical I II/I I I II/ I II, foarte elaborată pe la 1300, tindea, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, să se reducă la varietatea sa cea mai simplă, de opt versuri, deși la Christine de Pisan se întîlnesc rondeluri de douăzeci și două de versuri. Charles d'Orléans se va întoarce la forma redusă. Diversitatea realizărilor este totuși foarte mare: în secolul al XV-lea au fost enumerate pînă la o sută cincisprezece forme de rondeluri.

„Le lai" propriu-zis cunoaște cea mai mare înflorire în secolul al XIV-lea. El permite o dezvoltare amplă și explicită a discursului. Formă savantă, „longue et malaisée à faire et tourner" („lungă și anevoioasă de făcut") după părerea lui Eustache Deschamps, care o definește pe îndelete în a sa *Art de dictier*, „le lai", chiar prin dimensiunile lui (sute de versuri uneori), invită la dezvoltarea descriptivă sau didactică, oricare ar fi forma inițială: douăzeci și patru de strofe, asemănătoare două cîte două, însă în așa fel încît ultimele două, ca să încheie cîntecul, au aceleași rime și aceleași număr de versuri ca și primele două. Practica se îndepărtează adesea de modelul teoretic: unele „doubles lais" au peste șaizeci de strofe. Discursul poetic este totdeauna complex și, față de tradițiile anterioare, destul de eterogen. Un anumit „lai" de Deschamps, *Desert d'Amour* (ed. Raynaut, II, nr. 305), o compoziție mai curînd scurtă, avînd în vedere cele trei sute treisprezece versuri, asociază elementele declarației de dragoste cu motivele tinereții pierdute și cu digresiuni mitologice, totul învelit în figuri alegorice [1].

Pe măsură ce triumful acestor forme fixe devine evident, jocurile de rime și jongleriile cu versificația se complică și se înmulțesc. Din acest punct de vedere, Charles d'Orléans rămîne în urma contemporanilor săi: statutul lui princiar să-l fi îndepărtat oare de genul acesta de tehnicitate? Combinările silabice cele mai puțin potrivite cu structura limbii franceze o fac să explodeze într-un delir verbal, ca într-un anumit rondel în versuri monosilabice, pe Christine de Pisan (Wilkins, nr. 73), a cărei formă se asociază, prin contrast, într-un mod foarte limpede, cu argumentul.

---

[1] Maillart, 1961, pp. 318–362; Poirion, 1965, pp. 399–426.

Aceste diverse procedee, cu deosebire jocurile de rime, au ajuns să marcheze, pe la sfîrşitul secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea, atît de puternic discursul cîtorva poeţi de la curţile Franţei sau ale Burgundiei, încît foarte mulţi medievişti n-au reţinut din poezia lor decît acest aspect de lustru amăgitor. Cei care şi-au spus „Rhétoriqueurs" îi dădeau acestui cuvînt sensul cel mai nobil, omologul lui pe planul poeziei fiind „muzicieni". Au fost făcute, pe bună dreptate, diferite încercări de revalorizare a poeziei lor [1]. Extensia figurilor de sunet pe care o comportă nu-i modifică în mod esenţial structura profundă: cel mult, versul „echivoc" extinde rima la totalitatea silabelor sale: sistemul se afla în germen în rima bisilabică, frecventă chiar din secolul al XIII-lea. Mă voi mulţumi să citez, ca exemplu, cîteva versuri ale acelui mare poet care a fost Jean Molinet; le iau din *Hault siège d'Amour*, dispută alegorică; în acest fragment, enunţul este în întregime tipic, împrumutat de la tradiţia „versurilor morţii" (ediţia Dupire, p. 576).

O Mort, tres rabice bice,
Tu n'est pas genice nice,
Mais de doeul nourrice rice,
        Gentrice
De toute dolente lente,
Lente au povre et preste au rice,
Male lice sans malice
Lice moy dedens ta lice,
        Lance et galice
Mon corps en mortelle tente.

(„O, Moarte, ciută neîmblînzită, tu nu eşti o juncă neştiutoare, ci o zdravănă doică a durerii, maică a necăjitei plevi, greu [vii] la cel sărac, iute [*sau:* gata totdeauna pentru] la cel bogat; căţea păcătoasă, închide-mă [= bagă-mă] încetişor între zidurile tale, zvîrle-mi trupul şi lasă-l să alunece în capcana [?] ucigătoare.")

[1] Guiraud, 1969, pp. 245–264; cf. Frappier, 1963.

Următoarea „baladă figurată" a aceluiași poet (Dupire, nr. LXVII) încheie fiecare vers, datorită unui joc de cuvinte, cu un nume de floare:

Pour faire chiere et demener grand glay,
En temps d'esté que de challeur bout on ...

(„Ca să-mi dovedesc bucuria și veselia zgomotoasă, în timpul verii cînt te coci de căldură ...")

Începe să se precizeze o altă tendință, care arată că sentimentul unicității și atemporalității cîntecului a slăbit, dacă nu cumva s-a pierdut cu totul: o altă unitate se caută pe sine dincolo de izolare, de insularitatea discursului pe care-l precede și-l încheie tăcerea. Mai mulți autori nu numai că-și adună poemele (mai ales baladele) în culegeri, dar chiar le organizează în serii de o sută, număr rotund, emblemă a cine știe cărei desăvîrșiri rîvnite, dacă nu cumva dobîndite. De exemplu, Christine de Pisan o face de două ori; sau grupul de versificatori nobili adunați în jurul lui Louis d'Orleans, și care, pe la 1390, au alcătuit, pornind de la o primă culegere a seneșalului Jean d'Eu, *Le Livre des cent ballades*. Luată global, cartea aceasta constituie o vastă dezbatere expunînd didactic motivele marelui cîntec curtenesc. Un argument comun, chiar și foarte vag, justifică alcătuirea acestor serii. Se întîmplă uneori să fie mult mai precis și să rezulte dintr-o înlănțuire artificială de teme lirice ai căror referenți presupuși formează, în ordinea succesiunii lineare, un soi de schemă romanescă: întîlnire, dorință, declarație, așteptare, tristețe, îngăduință, bucurie ... Exemplele cele mai vechi ilustrînd acest mod de compoziție apar la trubadurii din secolul al XIII-lea, Raimon de Miraval și Uc de Saint Circ. Înainte de secolul al XIV-lea, ei nu au echivalenți în limba franceză. Voi reveni asupra lui Guillaume de Machaut. D. Poirion a ntîlnit o structură asemănătoare în primele o sută de balade ale lui Charles d'Orléans [1].

---

[1] Poirion, 1958.

Observaţiile care urmează se sprijină, concret, pe o analiză a excelentei culegeri publicate recent de N. Wilkins, la care adaug şi eu cîteva complemente. Frumoasa carte a lui D. Poirion, *Le Poète et le Prince*, oferă, despre toată această poezie, un comentariu care prin rigoarea şi profunzimea lui face de prisos orice dezvoltare mai mare din partea mea.

Din cele o sută de compoziţii din culegerea lui Wilkins, şaizeci şi opt comportă un discurs care actualizează, într-un fel sau altul, registrul declaraţiei de dragoste. Sînt înclinat să văd în această proporţie un indiciu. Dar numai treizcci şi cinci din aceste poeme se desfăşoară în întregime în acest registru, enunţîndu-i principalele motive tradiţionale în aşa fel încît constituie echivalentul verbal exact al cîntecului. De exemplu, „le virelai" de Froissart, nr. 42 din Wilkins. Celelalte treizeci şi trei de compoziţii prezintă diferite grade şi diferite feluri de alteraţii registrale. Alteraţia prin amplificare cu ajutorul unor elemente împrumutate de la o tradiţie străină pînă atunci marelui cîntec curtenesc (sau, doar în mod atipic, prin mijlocirea unor comparaţii: cf. Mary, I, 354—357): cu deosebire de la mitologie, ca în balada lui Machaut, nr. 12 din Wilkins. Un procedeu analog este să se ia ca temă un obiect sau o calitate emblematică în loc de o parte din persoana elogiată. De exemplu, această altă baladă de Machaut (Wilkins, nr. 14):

Qui de couleurs saroit à droit jugier
Et dire la droite signefiance,
On deveroit le fin azur prisier
Dessus toutes; je n'en fais pas doubtance.
        Car jaune, c'est faussetè,
Blanc est joie, vert est nouvelleté,
Vermeil ardeur, noir deuil; mais ne doubt mie
Que fin azur loyauté signefie.

(„Dacă am putea judeca aşa cum trebuie culorile, ca să spunem [care este] adevărata lor semnificaţie, ar trebui să lăudăm mai presus de orice azurul desăvîrşit [= *fin*, cf. *fine amour*],

nu mă îndoiesc de aceasta. Galbenul înseamnă minciună; albul, bucurie; verdele, noutate [sau: schimbare]; roșul, patimă; negrul, durere, dar sînt încredințat că desăvîrșitul azur înseamnă lealitate.")

Altădată, poetul nu mai păstrează decît un motiv de jeluire în legătură cu moartea doamnei sau (dacă vorbește o femeie) a iubitului; acest motiv servește ca bază unei dezvoltări ce are la origine fie un simplu cumul verbal, fie o reluare, la trecut, a altor motive registrale, de pildă, cele ale elogiului. Celebra baladă *Seulete suy et seulete vueil estre* (refren: *Seulete suy sanz ami demourée*), (Wilkins nr. 63) de Christine de Pisan, în care toate versurile, cu excepția celui cu care începe închinarea, încep cu *seulette*, constituie un exemplu foarte bun pentru ilustrarea primului procedeu, Wilkins nr. 68, pentru cel de-al doilea.

Reducerea registrală poate să meargă mult mai departe, pînă la transformarea în aluzie a motivelor marelui cîntec curtenesc. Balada lui Froissart (Wilkins, nr. 36) *Ne quier veoir Médée ne Jason*, cumulează în cele trei strofe ale ei afirmații omoloage („je ne veux pas voir" + un anumit personaj din antiquitatea istorică sau fabuloasă), în vreme ce refrenul recuperează întregul discurs pe planul cunoscutei *fine amour*:

Je voi assés, puisque je voi ma dame

O baladă de Machaut elimină chiar și acest efect, și îl interiorizează; cele trei strofe și refrenul constituie elogiul unei flori de trandafir din grădină: referință implicită la *Roman de la Rose* și, mai direct, printr-o serie de ambiguități savante, la o prezență feminină visată. D. Kuhn a schițat, nu prea demult, un comentariu al acestei poezii [1].

Alterarea registrală poate proveni, dimpotrivă, din introducerea unui motiv, ușor de identificat, din registrul declarației, într-o expunere foarte diferită din punct de vedere tematic. De exemplu, într-una din baladele lui Deschamps despre moartea lui Machaut (Wilkins, nr. 52) în care, adre-

[1] Kuhn, 1967, pp. 470—473.

sîndu-se iubitei mortului, poetul îi declară dragoste: motivul este doar indicat, în strofele I și II, de refren; este însă dezvoltat în mod tipic în strofa III.

Un alt procedeu de transformare este substituția lexicală: păstrarea conținutului motivelor registrale, dar schimbare completă a învelișului lexical. Acesta din urmă este organizat în general în așa fel, încît să alcătuiască o metaforă sau orice alt fel de figură prelungită („filée"): culegerea lui Wilkins oferă vreo zece exemple, dintre care cinci sînt din Charles d'Orléans. Și în acest caz, proporțiile mi se par concludente.

Diferitele feluri de alterare ating coerența semantică a marelui cîntec curtenesc. Există altele care au drept urmare diversificarea formei discursului, sau pur și simplu, dispoziția acestuia. Tehnica cea mai deosebită constă în transpunerea enunțului registral pe planul „didactic" prin eliminarea lui *je* care cîntă și înlocuirea cu un *je* care instruiește, martor exterior, neangajat: Wilkins dă o jumătate de duzină de exemple din acest procedeu care duce la o golire a discursului tradițional; armatura conceptuală și lexico-sintactică subzistă intactă, dar energia care o susținea a dispărut. Iată un exemplu din Froissart (Wilkins, nr. 40 — prima strofă):

On ne pourroit trop loër bon Amour
Au dit de ceulz qui aiment loyaument,
En bien, en paix, en plaisance, en doulçour;
On ne pourroit trop loër bon Amour,
N'on ne saroit esprisier sa valour;
Pour ses biens fais essaucier haultement,
On ne pourroit trop loër bon Amour,
Au dit de ceulz qui aiment loyaument.

(versurile 5—6: „Nu-i putem prețui nici meritele; ca să slăvim cum se cuvinte fericirea ce aduce ...")

Mai banal, discursul poate fi decupat în dialog, într-un fel care-l apropie mai mult de „les tensons" decît de „les jeux-partis" din epoca precedentă. În timp ce „le jeu-parti" opune două discursuri care se referă la un obiect identic, aici opoziția divizează însuși obiectul, punîndu-l pe iubit

să dialogheze cu doamna. Procedeul acesta s-a bucurat mult timp de o mare vogă. Poate fi întîlnit atît în dezbaterile în stil direct *(je-vous)*, de exemplu, Wilkins, nr. 70, cît și, așa cum vom vedea, în poeme cu cadru narativ.

Uneori, în sfîrșit, expunerea registrală parcă este însuflețită de jonglerii verbale, care, rupînd continuitatea, introduc un element de strigăt stilizat. De exemplu, Machaut (Wilkins, nr. 21):

Dix et sept, cinq, trese, quatorse et quinse
m'a doucement de bien amer espris.
Pris ha en moy une amoureuse emprise
Dix et sept, cinq, trese, quatorse et quinse,
pour sa bonté que chascuns loe et prise
et sa biauté qui sur toutes a pris.
Dix et sept, cinq, trese, quatorse et quinse
m'a doucement de bien amer espris.

(„Zece și șapte, cinci, treisprezece, paisprezece și cincisprezece mi-au umplut încet [plăcut] inima cu *fine amour*. Zece și șapte mă stăpînesc ca dragostea ... Pentru virtutea Sa curtenească pe care toți o laudă și-o prețuiesc și frumusețea Sa care le întrece pe toate celelalte. Zece și șapte ... mi-au umplut încet [plăcut] inima cu *fine amour*.")

Alături de acest mare număr de poeme, care încă mai țin, într-un fel sau altul, de tradiția marelui cîntec curtenesc, se distinge un foarte mic număr de compoziții (șase exemple la Wilkins) în care aflăm un slab ecou al registrului vieții frumoase. De exemplu, în acel „virelai" de Trebor, poet-muzician care a fost în slujba lui Jean I de Aragon (Wilkins, nr. 35 — cuplet I):

Hé, tres doulz roussignol joly
Qui dit occy, occy, occy,
Je te deprie
Que sans detry
Voisses à ma dame jolie
Et dy de par moy et affye
Que ocy, ocy, ocy
M'a se son dur cuer n'amoulie ...

(„Ah, preascumpă privighetoare dragă, ce zici «ocy, ocy, ocy« [= ucide, ucide, ucide], te rog să te duci, fără să mai zăbovești, la încîntătoarea mea doamnă ca să-i spui din partea mea și s-o încredințezi că m-a ucis — ucis — ucis — dacă nu-și înmoaie inima [ei] tare ca piatra.")

Trei balade de Christine de Pisan (Wilkins, numerele 61,64 și 65) alcătuiesc împreună o mărturie, pe de o parte, despre supraviețuirea acestei tradiții registrale, pe de altă parte, despre caracterul ei de acum înainte marginal, subordonat, dacă nu chiar despre reducerea acesteia la statutul de ornament ironic. Numărul 64 este un cîntec tipic de „mal-mariée", care, întocmai ca poemele cele mai puternic marcate din secolul al XIII-lea, cumulează toate injuriile tradiționale ce-l caracterizează „didactic" pe soțul gelos, menit să poarte coarne. Nr. 65 reia motivul chemării iubitului, dar îl alterează făcînd din el un elogiu adus soțului: al meu nu este ca ceilalți ... Nr. 61 este pur și simplu un elogiu al soțului, făcut în termeni împrumutați de la registrul declarației.

Registrele pe care le fixase practica truverilor, subminate, așadar, în tot felul, își pierd treptat coerența care le instituise. Va trebui să treacă mult timp (pînă tîrziu, în secolul al XVI-lea) înainte ca suprafața, lipsită de ultimul ei suport, să se prăbușească cu totul. Este rezultatul unei tendințe generale care afectează nu numai privilegiatul sector registral, ci și modelele tradiționale, secătuite de unii poeți înclinați să supraexploateze procedeele de compoziție moștenite de la predecesorii lor. Se produce un fel de reflux al tipurilor vechi, tot mai mult concurate de formele noi ale spunerii („le dire"); acestea funcționează, de fapt, la fel ca tipurile, trec de la un poet la altul și constituie împreună un alt strat tradițional. Însă, prin însuși numărul lor, ele ruinează din interior vechiul sistem și aspiră să scape de sub tutela lui.

Culegerea lui Wilkins prezintă două duzini de balade sau rondeluri care, la prima vedere, abia se disting de cîntecele „istorice" sau „satirice" ale epocii precedente, dar care trădează, dealtfel în mod inegal, o intenție tot mai bine particularizată. Influența poeziei necîntate din secolul al XIII-lea

(care va fi studiată într-un capitol ulterior) este pregnantă: ne aflăm în punctul de convergență a două tradiții formale opuse. Și aici agresiunea împotriva sistemului este de intensitate foarte variabilă.

Cele mai multe poeme de elogiu sau jeluire, foarte numeroase de-a lungul acestor secole, a căror funcție socială este evidentă, comportă o expunere tipică, ce folosește uneori, mai mult sau mai puțin figurat, motive ale marelui cîntec curtenesc; însă această expunere poate fi alterată în trei feluri:

a) Prin amplificare, cu ajutorul exemplelor istorice sau al comparațiilor mitologice, așa cum se întîmplă în dubla baladă a lui Deschamps despre moartea lui Machaut (Wilkins, nr. 50—51; și 27, 28, 29); uneori, doar refrenul dezvăluie numele celui care face obiectul elogiului sau al jeluirii (de exemplu, Wilkins, nr. 31).

b) Prin particularizare, datorită „efectelor de real", care apar într-un discurs argumentativ la nivelul „probelor" invocate. Este un procedeu oratoriu, dealtfel relativ rar, care nu este întîlnit decît cînd este vorba de personaje regești: ca și cum presiunea realității trăite ar apăsa deodată atît de greu, încît cadrele tradiționale s-ar fisura. Ne putem dealtfel întreba în ce măsură, pentru cineva din secolul al XIV-lea sau al XV-lea, demnitatea regală impunea un soi de demnitate universală, și exemplară, tipică, tuturor afirmațiilor ce se puteau face despre ea. De pildă, în foarte multe balade de Deschamps, ca cea în care poetul evocă moartea și mormîntul lui Du Guesclin (Wilkins, nr. 55).

c) Prin modificarea învelișului lexical și menținerea conținutului tipic. Este cazul celor mai multe dintre baladele cu subiect „moral" — de exemplu, Wilkins, nr. 54 — unde temele tradiționale ale lui *contemptus mundi* (declin universal, blestem, păcat, moarte, infern) se află chiar la nivelul limbajului, particularizate, concretizate de acumularea inițială, apoi redate dramatic adevărului lor universal prin metafora finală, în vreme ce, între acești doi termeni, discursul trece de la *je-vous* (strofa I) la *nous* (strofele II—III), de la prezent (strofele I—II) la potențial și la imperativ (strofa III):

Age de plomb, temps pervers, ciel d'arain,
Terre sanz fruit, et sterile et brehaingne.
Peuple maudit de toute doleur plain ...

(„Ev de plumb [apăsător], timpuri păcătoase, cer de bronz, Pămînt fără rod, sterp și uscat, Neam blestemat năpădit de necazuri...")

În afara planului lexical, nici unul din elementele unui asemenea poem nu este cu adevărat nou. Enunțul își ia forța percutantă mai ales din atacul din versurile 1—2, figură de apostrofă acumulativă, tradițională ca atare, dar unde unitățile apăsător concrete, *plomb*, *ciel*, *airain*, *terre*, *fruits*, creează, împreună cu abstracțiile care urmează, *douleur*, *confusion*, *maux*, *faits*, un contrast patetic, generator de uimire și de frică.

Lucrurile se petrec altfel în refrenele și baladele, tot mai numeroase în secolul al XV-lea, unde expunerea „istorică" sau morală este raportată la un *je*. Atunci intervine o ambiguitate de un cu totul alt caracter: este vorba de o descriere tipică, sau de circumstanțe particulare? Nu este cazul să răspundem la această întrebare. Dacă două răspunsuri sînt posibile, ele sînt simultan adevărate; doar pusă în felul acesta întrebarea face parte din poem. Opera lui Eustache Deschamps este, fără îndoială, cronologic vorbind, prima unde această ambiguitate este frecventă. De exemplu, Wilkins, nr. 13, unde trama enunțului reproduce motive din *contemptus mundi* sau din „semnele judecății de apoi"; retrospectiv, refrenul generează echivocul. Peste o jumătate de veac, Charles d'Orléans va folosi sistematic asemenea efecte, însă el înmulțește referințele personale pînă ce regăsește o cvasiunivocitate aparentă (Wilkins, nr. 98):

Le monde est ennuyé de moy,
Et moi pareillement de lui;
Je ne congnois rien au jour d'ui
Dont il me chaille que bien poy

Dont quanque devant mes yeulx voy,
Puis nommer anuy sur anuy;
Le monde est ennuyé de moi.

Cherement se vent bonne foy,
A bon marché n'en a nulluy,
Et pour ce, se je suis cellui
Qui m'en plains, j'ay raison pour quoy:
Le monde est ennuyé de moy.

(„Lumea este sătulă de mine, și tot așa și eu de ea; nu știu nimic în ziua de astăzi de care să-mi pese decît prea puțin. Tot ce văd în fața ochilor pot să spun că este necaz peste necaz; lumea este sătulă de mine. Buna credință se vinde scump, nimeni nu o capătă ieftin, drept care, dacă eu sînt cel ce se plînge, am de ce-o face: lumea s-a săturat de mine.")

Bătrînețea și apropierea morții; doliu sau mînie; cerere de daruri, de simbrie, de dreptate; groaza de război sau de călătorii (sau noblețea războiului, atracția călătoriilor): teme dintre care multe au rădăcini adînci în tradiția latină sau franceză, dar redescoperite, valorificate, împinse în primul plan al spectacolului poetic încă de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și intensificate de referința personală care, de acum înainte, s-a integrat în ele.

Dar, simultan, triumfă discursul alegoric, pentru care figurile de comparație sau metaforele luate din istorie sau din mitologie nu constituie decît o manifestare specială. Alegoria implică abstracție. Însă organizată cum este, la acest sfîrșit de ev mediu, ea se întinde descriptiv, și, pe această cale ocolită, apar circumstanțele. Totuși, în acest conflict între două intenții contradictorii, înainte de secolul al XVI-lea, circumstanțele nu au fost niciodată mai presus de explicarea lor, literalul mai presus de figurat, nici particularul mai presus de tipic.

În întîmpinarea altei lumi

Sub acest aspect, opera lui Charles d'Orléans marchează un punct de sosire: mai mult o convergență decît un scop, convergență, cu scadență îndepărtată, a tuturor tradițiilor rezultate din formele cele mai vechi ale cîntecului. Poetul s-a identificat, în sfîrșit, cu Prințul: autorul baladei, cu cel

căruia i se adresează închinarea. De fapt, numai opt din cele o sută douăzeci şi trei de balade ale lui Charles d'Orléans comportă acest vocativ. Poezia se întoarce la locul ei de origine, după ce a zburat, foarte sus, deasupra lumii din care poate a captat vreun reflex în oglinda ei. Aşa se explică libertatea lui suverană; un fel de a păzi legea şi de a respecta obiceiurile ca un om care, fără să se amăgească, se ştie deasupra lor, dar intră în *joc*. Ceea ce pentru toţi ceilalţi este rit, cu gesturi şi vorbe mai mult sau mai puţin stingheritoare, pentru acest foarte mare senior, plăcut, artist, nenorocos, zăpăcit, credincios, iubitor, este jocul vieţii: al propriei sale vieţi. Cercul de prieteni care, în anumite zile, anotimpuri, sau cu prilejul călătoriilor, se întîlnesc în castelul din Blois, în anii 50 ai secolului al XV-lea, este un microcosm pentru care Charles d'Orléans nu este atît centrul, cît emanaţia chintesenţială. Centrul este un vid, o aşteptare pe care o va umple darul fragil şi aproape nevăzut al poeziei: unul sau două minute, cît să reciţi un rondel. Dacă, aşa cum se pare, este adevărat că Villon, prin 1455 sau 1460, a ciupit puţină curte familiei ducelui d'Orléans, antiteza este prea semnificativă ca să mai fie nevoie s-o punem în evidenţă.

Charles d'Orléans este cu totul şi numai omul timpului său. El nu inovează, nu anticipă nimic. Seva operei lui provine din adîncile ei rădăcini medievale. Italian după mamă, senior de Asti, în relaţii continue cu cei de peste munţi, ar fi putut fi importatorul sonetului în Franţa, mijlocitorul prin care ar fi putut trece modelul unei poezii petrarchiste. Nu numai că acest lucru nu este cît de cît adevărat, dar poetul acesta poliglot, ale cărui opere scrise în engleză şi latină sînt relativ numeroase [1], n-a exploatat niciodată extraordinara lui uşurinţă de a scrie versuri pentru a evada oricît de puţin din formele de versificaţie şi de discurs cele mai încercate de tradiţia singurilor lui dascăli, Deschamps, Chartier sau Garancières. Nici la nivelul tematic nu se deosebeşte de aceştia. *La fine amor* rămîne modelul celor mai multe dintre balade, „cîntece" şi rondeluri: Charles reorganizează, într-un mod destul de liber, după scopul de moment, uni-

---

[1] Fox, 1965; Ouy, 1959.

tățile registrului declarației [1], de acum încolo complet disociate; ele rămîn, ca atare, chiar și în cele mai scurte și mai aluzive „cîntece":

Le voulez-vous
Que vostre soye?
Rendu m'octroye,
Pris ou recours.

Ung mot pour tous,
Bas qu'on ne l'oye:
Le voulez-vous
Que vostre soye?

Maugré jalous
foy vous tendroye;
Or sa, ma joye,
Accordons-nous.

Le voulez-vous
Que votre soye?
Rendu m'octroye,
Pris ou recours.

(„Vrei să fiu al tău? Mă predau și-ți sînt prizonier. Tot [ce am să-ți spun] este [adunat într-]un singur cuvînt, rostit încet de teamă să nu fie auzit: vrei ..? În ciuda gelosului [*sau:* geloșilor] îți voi rămîne credincios. Hai, bucuria mea, să cădem la învoială. Vrei ...?") (Wilkins nr. 95).

Unul din indicii libertății Prințului, și aspectul cel mai manifest care-l deosebește de contemporani, este extrema lui discreție în folosirea procedeelor retoricii. În schimb, în operă pot fi semnalate recurențe care îi sînt proprii, cînd la un nivel cînd la altul al expresiei, și care permit memoriei ascultătorului sau a cititorului să vadă în aceasta o serie de cicluri, mai mult sau mai puțin interferente. Într-un studiu apărut în 1969, am cercetat acest fenomen în poemele alegorice ale lui Charles, cu mult mai numeroase decît cele

[1] Goodrich, 1967, pp. 97–116; Fox, 1969, pp. 34–36.

de alt fel (de la 80 la 95%, după forme: rondel, baladă sau „cîntec"). Studierea acestor compoziții ne face să asistăm la o alunecare lină, însoțită pe ici pe colo de rupturi, de răsturnări, de fisuri: masa compozită a discursului poetic tradițional își modifică aspectul fără să-și altereze cu adevărat natura. Avînd în vedere insuficiența cronologiei, este greu să percepem aceste mișcări. Dar, dacă vom compara părțile care, în mod cert, sînt cele mai vechi, cu cele mai recente ale unei opere întinse pe aproape o jumătate de secol, constatăm că peisajul s-a schimbat.

Voi compara una din primele balade, nr. 28 din ediția Champion, cu un rondel pe care locul lui în manuscrisul autograf ne îngăduie să-l socotim a fi tardiv (Champion, nr. 332). Motivele sînt asemănătoare; cadrul metaforic și „personajele", aproape identice.

Balada 28

En la nef de Bonne Nouvelle
Espoir a chargié Reconfort,
Pour l'amener, de par la belle,
Vers mon Cueur qui l'ayme si fort.
A joye puist venir au port
De Desir, et pour tost passer
La mer de Fortune, trouver
Un plaisant vent venant de France,
Ou est à present ma maistresse,
Qui est ma doulce souvenance
Et le tresor de ma lyesse.

Certes moult suy tenu à elle,
Car j'ai sceu, par loyal raport,
Que contre Dangier, le rebelle,
Qui maintesfois me nuist à tort,
Elle veult faire son effort
De tout son pouvoir de m'aidier;
Et, pource, lui plaist m'envoyer
Ceste nef, plaine de Plaisance,

Pour estoffer la forteresse
Ou mon cueur garde l'Esperance
Et le trésor de ma lyesse.

Pour ce, ma voulenté est telle,
Et sera jusques a la mort,
De toujours tenir la querelle
De loyauté, ou mon ressort
J'ay mis; mon cueur en est d'accort.
Si vueil en ce point demourer,
Et souvent Amour mercier,
Qui me fist avoir l'acointance
D'une si loyalle Princesse,
En qui puis mettre ma fiance
Et le trésor de ma lyesse.

Dieu vueille celle nef garder
Des robeurs escumeurs de mer,
Qui ont a Dangier aliance;
Car, s'il povoient, par rudesse
M'osteroient ma desirance
Et le trésor de ma lyesse.

Oricît de mare ar fi farmecul acestei balade, concentrarea metaforică pe care o întîlnim aici este slabă. *Mon coeur* și *mercier Amour* sînt locuri comune din declarația curtenească. Personajele propriu-zise (determinate de un termen care comportă semul „uman", sau de subiectele unor verbe de acțiune), *Espoir*, *Danger*, *Loyauté*, aparțin tradiției *Romanului trandafirului* și, în secolul al XV-lea, constituiau tipuri pietrificate în care efectul de personificare era abia simțit. *Plaisance*, poate *Reconfort*, dacă nu *Esperance*, și chiar *ma lyesse* din refren, sau *loyal raport*, din al doilea cuplet, sînt mai curînd reificate decît personificate, căci contextul permite, sau sugerează, să li se atribuie semul „neînsuflețit". *Loyal raport* și *desirance* ar putea fi interpretate, cel dintîi ca un personaj, al doilea ca un obiect; dar contextul nu o cere neapărat. *Bonne Nouvelle*, *Désir* și *Fortune* sînt ambigui: concentrați în prima strofă, ei determină cuvintele pe baza

cărora este construită fiecare metaforă: *nef, port* și *mer*. Dar ce relație este indicată prin *de*?

Se simte mai curînd o forfoteală alegorică decît o adevărată mișcare, tocmai din pricina lipsei de precizie. Impresia aceasta are mai multe cauze. Descrescendo-ul asigurat de poet, din strofă în strofă, nu este de ajuns pentru a stabili o ordine precisă între cele 20 de figuri de personificare pe care le acumulează în 39 de versuri: 6 în strofa I, 5 sau 6 în II, 3 în III, 2 în închinare, și de 4 ori unu în refren. „Personajele" și „obiectele" alegorice nu au un statut sintactic foarte limpede: ele intră în tot soiul de fraze, cu orice funcție. Pe de altă parte, toate frazele textului sînt construite în așa fel încît să integreze, ca pe o parte a lor, o acțiune raportată la, sau suportată de un „personaj", un „obiect". Desfășurarea metaforei se operează astfel cu ajutorul unei duble serii de enunțuri: unele cu subiect sau obiect abstract, personificat sau reificat; celelalte sînt lipsite de această marcă. Relația dintre aceste două serii este de subordonare, dar nu întotdeauna în același sens. Este de notat că, de la v. 3 la v. 23, se succed șase indici de finalitate; de la v. 26 la v. 37, se succed patru, de cauzalitate. Cu alte cuvinte, argumentația își guvernează acțiunea, iar aceasta nu pierde niciodată marca evidentă a sensului figurat. *Je* rămîne exterior metaforei: este scopul acesteia *(vers mon coeur)*, planul ei de referință (13 posesive *mon, ma*), uneori obiectul indirect (4 *me*); nu funcționează ca subiect decît pe lîngă două verbe de acțiune, amîndouă la perfectul compus *(ai su, ai mis)*, formă care face din ele un fel de element accesoriu și subordonat al acestui discurs aproape în întregime la prezent: *suy tenu, vueil demourer, puis mettre ma fiance* mai curînd afirmă calități permanente decît interferează în eveniment. Compoziția alegorică este astfel „degajată", iar sensul figurat domină hotărît sensul literal al enunțului.

Rondelul 332

Patron vous fays de ma galee,
Toute chargee de Pensee,
Confort, en qui j'ay ma fiance;

Droit ou pays de Desirance
Briefment puissiez faire arrivee

Affin que par vous soit gardee
De la tempeste fortunee
Qui vient du vent de Deplaisance.
Patron vous fays...

Au port de Bonne Desirance
Descharger tost sans demoree
La marchandise d'Esperance;
Et m'apportez quelque finance
Pour payer ma Joye empruntee.
Patron vous fays ...

Suprim punctuația la sfîrșitul primului cuplet ca să subliniez o trăsătură care dealtfel este frecventă în rondel: al doilea cuplet poate fi subordonat sintactic fie primului cuplet, fie propriului său refren. Fără îndoială, efect de ambiguitate voit.

O comparație lexicală, sintactică și retorică cu balada este ușor de făcut. Poetul a cîntat aceeași temă la două instrumente deosebite. Dar, procedînd astfel, a făcut un pas mare către ceea ce ar fi putut fi o resorbție a alegoriei în ea însăși.

Enunțul este alcătuit dintr-o serie de aserțiuni și de reprezentări care colaborează întru crearea unei sugestii globale de scurgere, de trecere, de apropiere de un țel: navigație, viață, destin. Pe de altă parte, acest ansamblu se înscrie într-un fel de triunghi afectiv, se realizează pe trei planuri; cel al aspirației către ceva îndepărtat greu accesibil; cel al speranței de a ajunge acolo și cel al fricii de un pericol care, cu toate acestea, nu este chiar o nenorocire. Pe deasupra, un semn ambiguu afectează întregul: este vorba de *eu (ma galée, ma Joye)* și în același timp de un altul *(Confort)*, opusul, contrariul dorinței, al speranței, al fricii, stabilitate, satisfacție, odihnă, adică țel. Întreaga întîmplare este, datorită acestui fapt, zvîrlită în imaginar, situată în perspectiva a ceea ce astăzi e o simplă realitate de împrumut. Așadar,

despre ce este vorba? Despre dragoste sau despre circumstanțe mai generale, care țin de starea sufletească a poetului? Sau, cu adevărat, despre corabie? Legătura lui *je* cu unicul personaj metaforic a devenit interioară discursului; este cea a dialogului, introdus de persoana a doua, chiar din primul vers. Din punct de vedere semantic, *en qui j'ay ma fiance* explicitează și confirmă intimitatea acestei legături.

Celelalte „personificări", mai numeroase decît în baladă, sînt distribuite, nu în mod simetric, ci dinamic, în virtutea unei progresii reale, care concordă cu tema: povara transportată (v. 2), scopul topografic țintit (v. 4), obstacolul posibil (v. 7) și originea lui (v. 8), scopul atins (v. 9), povara înmînată (v. 11), scopul realizat (v. 13). Fiecare cuplet constituie, în această gradație, o etapă pe care o desemnează ultima din personificările pe care le comportă: I *Désirance*, II *Déplaisance*, III *Joye*. Mișcarea scandată de repetarea lui *ance* află în această desăvîrșită unitate a elementelor o mare naturalețe. În ciuda celor zece cuvinte abstracte vehiculate de discurs credibilitatea sensului literal sporește atît de mult, încît aproape că neutralizează sensul figurat.

În privința aceasta, alegerea metaforei este determinantă. La maturitate, Charles d'Orléans pare să se fi îndepărtat tot mai mult de metaforele tipice pe care poeții alegoriști le luau de obicei din tradiția truverilor sau din *Roman de la Rose*. Această evoluție a gustului său apare foarte limpede în rondeluri [1]. Aici alegoria se bazează de preferință pe o circumstanță din viața cotidiană (jocul cu mingea, trezirea matinală), în așa fel încît greutatea literalității este mai presus de orice, iar sensul figurat, fie că nu mai subzistă decît ca o sugestie accesorie, fie că se concentrează într-un punct central ... lăsînd să trăiască intens de jur împrejur, un decor care nu mai este doar purtătorul orb al unui alt sens.

Charles, fără îndoială, nu atinge decît rareori ceea ce ni se pare o asemenea reușită. Nici măcar nu este sigur că în ochii lui aceasta a fost așa ceva. Totuși, ea dezvăluie o stare către care tindea toată poezia ieșită din marele cîntec curte-

---

[1] Zumthor, 1969, pp. 1487–1489.

nesc, prin valorificarea punctului de plecare al metaforelor, prin întărirea elementelor concrete și particularizante ale vocabularului, ca și prin eliminarea elementelor lui generalizatoare; acest lucru a dus la sporirea capacității descriptive și totodată la o importantă delestare narativă. Stilul alunecă de la nobil spre mediocru; apostrofa devine frecventă și determină o extindere a discursurilor directe, subliniate adesea de procedee exclamative: de aici, impresia de contact real cu figura, de dialog, de surpriză. Retragerea personificărilor (chiar în sînul unei metafore) celor mai tipic tradiționale *(Dangier)* în fața altor „personaje" încărcate cu valori pur afective îl angajează și mai mult pe poet în alegere, întărește, diversificîndu-le, fațetele prezenței lui. Ideea care, prin tradiție, generează poemul este înlocuită de viziunea obiectului în modul lui concret de existență. Avem de-a face cu o orientare generală, cu sensul global al unei evoluții. De fapt, procesul nu este niciodată terminat, nici fără putință de întoarcere în trecut. Nici măcar nu este cu totul pur. Rezultatele lui ultime se situează, istoric, mult după Charles d'Orléans; oricum, mișcarea, în a doua treime a secolului al XV-lea, este mai mult decît amorsată. La început, expresia nu este decît manifestare concretă a unui stil: imaginile și metaforele provin din interiorul unui registru, la a cărui existență obiectivă participă, căpătîndu-și astfel valoarea poetică. Totuși, poetul caută, pe dibuite, o autenticitate în ecoul interior al acestor forme: obiectul estetic pur reflectă o personalitate a cărei prezență crește prin mijlocirea imaginii, tot mai apropiată de umilul plan al experienței. Metafora capătă gust, greutate: ea redevine realitate, la fel de autentică, ba chiar mai autentică decît cealaltă. Întregul poem este gata să se dea peste cap: ceea ce a fost punctul lui de plecare, primul lui conținut (bucuria de a trăi la curte, marele joc poetic), devine aluzie, valoare secundară, figură, iar ceea ce a fost imagine (aparențele oferite de viață) devine obiect adevărat.

7. Cînt și povestire

Aplicarea criteriilor propuse în capitolul IV ne-ar putea face să punem împreună pasturelele și cîntecele de gesta, *Bele Aiglentine* și *Saint Alexis*. Într-adevăr, toate aceste cîntece au fost cîntate, iar discursul lor se referă aproape numai la diferite acțiuni ale enunțării. Trebuie totuși să introducem unele distincții. Opoziția personal *vs* impersonal *(je-il)* este prea puțin edificatoare: povestirile pur personale sînt foarte rare; impersonalele integrează în mod normal enunțuri personale referitoare fie la autor, fie la agenții narațiunii. Este vorba de un fapt de structură, foarte important la nivelul fiecărui text, dar care cu greu poate fi propus ca principiu de clasificare. În schimb, funcția cîntecului nu este pretutindeni aceeași. Putem admite existența a două modele extreme, puternic opuse unul celuilalt; fiecare text din corpusul despre care este vorba tinde, în mod necesar, către unul din aceste modele. Pe de o parte, o varietate de povestire („récit"), în întregime asumată de cîntec, așa cum sînt cuvintele din cîntecul de truver; pe de altă parte, un recitativ slujind pur și simplu să susțină textul și să-i varieze recitarea. Avem de-a face cu două modele teoretice: de fapt, poemele cele mai apropiate de cel dintîi, de pildă pasturelele, se deosebesc de cîntec prin faptul că un anumit număr de motive narative, distribuite în tot enunțul, jalonează fictiv o durată referențială și imprimă discursului un sens (o direcție) univocă, o ordine de succesiune necesară. Strofa, ca unitate melodică, își pierde autonomia și se află subordonată unei exigențe textuale. La cealaltă extremitate, compoziția „laisse"-ei epice implică o structurare melodică, foarte simplă, desigur, întemeiată pe recurența unui număr mic de scheme, dar care nu ar putea fi reduse la cine știe ce melopee informă, ce ar urma inflexiunile naturale ale vocii [1].

Voi propune, așadar, în mod paradoxal, dar nu arbitrar, să distingem, în mare, „cîntecul narativ", de o parte, poves-

---

[1] Chailley, 1948 și 1950, pp. 91–98.

tirea cîntată („récit chanté"), de alta. Global, aceste două grupuri contrastează prin aspectul lor material: cîntul narativ comportă texte scurte, cu o versificaţie destul de variată; povestirile cîntate sînt, cu unele excepţii, mult mai lungi şi sînt compuse (în afară de unele iregularităţi sau variaţii) din versuri izometrice. Aceste diferenţe nu pot fi redate în cifre: totuşi, ele sînt foarte evidente şi, după toate aparenţele, au un temei funcţional.

Cîntul narativ

Opoziţia care deosebeşte cîntul narativ de poezia „lirică" se află în forma discursului. Iată de ce, aşa cum am semnalat, foarte multe cazuri par mixte. Dar nu este decît o aparenţă. Textele despre care este vorba comportă întotdeauna o structură bazată pe înglobarea („emboîtement") ierarhizată. Un element narativ, în general foarte scurt, este subordonat enunţului liric, în unele comparaţii din marele cîntec curtenesc, sau aruncat pe planul metaforic, dacă este vorba de alegorie. În schimb, cîntecele narative integrează cel mai adesea un discurs personal, al cărui *je* nu este neapărat un personaj din povestire: funcţia globală a poemului, marcată de indici semantico-sintactici cerţi, este totuşi cea a unei naraţiuni.

Unii poeţi medievali au avut conştiinţa existenţei acestui dublu plan al discursului, şi li s-a părut destul de evidentă ca să încerce să scoată efecte din ea. Trimit la datele menţionate în capitolul precedent. Colecţia *Guillaume de Dôle* conţine nu mai puţin de 12 rondeluri sau „virelais" (din 18) cu refren „liric" şi cuplete „narative"; se află unul la Adam de la Halle; 2 în numerele analizate din manuscrisul Douce (Gennrich, numerele 1 la 5, 7, 10, 13, 14, 15, 17, 18, 69, 163, 170). În culegerea Bamberg, şapte motete prezintă foarte clar acelaşi contrast: o voce este „lirică", alta narativă (Stimming, 1, 7, 18, 22, 23, 42, 50). De cinci sau şase ori din şapte, partea narativă este în aparenţă un fragment de pasturelă. Printre compoziţiile studiate în culegerea lui Bartsch, I, pot fi semnalate cinci „chansons de malmariée"

lirice (numerele 22 la 26); însă altele nouă comportă un cadru narativ („je rencontrai", „j'entendis un jour"...) (numerele 21, 35, 41, 42, 45, 51, 64, 65, 72), virtual în nr.9 („En un verger, près d'une source...''); iar trei din ele (numerele 36, 47 și 67) introduc în acest cadru o dezbatere. Înlănțuirea motivelor devine oarecum confuză în aceste structuri mai complexe, variațiile sînt mai numeroase, însă tipurile sînt ușor de recunoscut. Totul se petrece ca și cum un enunț liric ar fi grefat pe o formă narativă, facultativă și mobilă, în așa fel încît este de ajuns să fie introdusă sau să fie scoasă pentru a transfera cîntecul de pe un plan al discursului pe altul.

Existența unor asemenea cadre narative pentru a prezenta discursurile personale este un fenomen general în această varietate de poezie, deși funcționarea sistemului nu este întotdeauna identică. S-a presupus că este vorba de formule de compoziție arhaice, regăsite și exploatate mai mult sau mai puțin artificial în secolele XII și XIII [1]. Este greu să spunem exact cum stau lucrurile. Oricum, aceste modele sînt foarte puțin numeroase și prezintă o trăsătură comună ce subliniază funcția lor introductivă; au tendința să se realizeze în mod riguros tipic, nu numai din punct de vedere al figurării narative, dar și prin învelișul lor lexical și chiar prin anumite tonalități sonore. Am semnalat, cu titlul de sondaj, cuvintele-rimă care figurau în versul inițial al tuturor compozițiilor din culegerea Bartsch. Sînt 57 de sunete-rime diferite, repartizate după 7 timbruri vocalice *(i, ü, e, ai, a, o,* și *oi)*. Timbrurile *i, ü* și *e* apar de 130 de ori; *oi* de 31 și *ai* de 32; dacă admitem că acești diftongi au fost, începînd cu o anumită epocă, realizați de către cîntăreți ca varietăți ale lui *e*, totalul sunetelor ascuțite este de 193; *a* cu *an* și *au*, 28; *o*, *on* 20. 26 de sunete-rime nu apar decît o dată; 17, între 2 și 4 ori. Cele mai frecvente sînt:

oie, care apare de 24 de ori, dintre care 20 datorită imperfectului unui verb de mișcare ca *j'alloie;*

---

[1] Schossig, 1957; Joly, 1961, pp. 59—66.

ai, care apare de 23 de ori, dintre care 11 datorită cuvîntului *(le mois de) mai*, şi 8 datorită perfectului simplu al unui verb de mişcare ca *j'allai;*

el, de 14 ori, dintre care 7 în *(temps)nouvel;*

elle, de 13 ori, datorită mai ales verbului *renouvelle* sau sufixului diminutiv (împreună, de 10 ori);

in, de 13 ori, dintre care 8 cu *matin* sau *(mon) chemin;*

is, de 13 ori, mai ales cu nume de femeie ca *Aélis;*

ant, de 11 ori, dintre care 8 datorită unui participiu prezent (de 4 ori într-o formă compusă cum este *aller errant*).

Se observă grupări în cadrul clasificărilor fonice: de exemplu, seria *allai — alloie — (aller) mon chemin — aller + ant*. Asemenea serii se pot întinde formal *(matin, matinet, matinée)* şi semantic *(aller, errer, chevaucher; chemin, voie, sente, sentelle)*. Rezultă de aici o reţea tipică destul de restrînsă, care determină naraţiunea, de vreme ce aceasta este produsă, în mare măsură, de către enunţul iniţial, aidoma unei formule generative.

Ca să fac inventarul tipurilor-cadru ale cîntului narativ, am recurs, încă o dată, la culegerea lui Bartsch, care, cu cele 257 de piese ale ei, oferă un corpus reprezentativ. Rezultatul acestei cercetări este cum nu se poate mai limpede. 188 de compoziţii, de toate dimensiunile, clasificabile în diferite subgrupe, sînt introduse prin ceea ce voi numi tipul Întîlnirii. 12 corespund definiţiei, pe care am dat-o în capitolul IV, aşa-numitei *chanson de toile*. Altele vreo douăzeci prezintă poate urme ale unor cadre narative mai vechi, părăsite în vremea cînd au fost notate textele de care ne-am ocupat. În total, cam 220 pînă la 230 de piese Această clasificare verticală este străbătută de două axe orizontale de natură diferită:

— după cum cadrul narativ este personal (cu semnul *je*), sau impersonal (*il*); la Bartsch, am numărat 198 de compoziţii „personale" şi 59 „impersonale";

— după cum subiectul povestirii (*je* sau „persoana a treia") este bărbat sau femeie; „cîntecele de femeie" („les chansons de femme"), dacă această expresie poate fi acceptată, constituie, atît la Bartsch cît şi la Gennrich, infima minoritate (cam două duzini de piese); semnalez totuşi exis-

tenţa lor ca să nu înlătur principiul unei interpretări istorice, aşa cum s-a încercat în mai multe rînduri: acest subgrup conţine toate aşa-numitele „chansons de toile"; i se adaugă cîteva „romances", de exemplu, Bartsch 20, care a făcut obiectul unui comentariu al lui Kuhn [1].

Sînt cunoscute, ca piese complete, 9 „chansons de toile" propriu-zise: Bartsch de la 1 la 4, de la 6 la 8, 10 şi 58; aceasta din urmă, care comportă două versiuni destul de diferite, se prezintă ca o amplificare destul de mediocră a numărului 2, datorită lui Audefroi le Bâtard. Joly pune de o parte numărul 8, pe care-l consideră ca o adaptare stîngace a schemei [2]. Alte numere din Bartsch sînt fragmente: 12, redus la două strofe, evident iniţiale ale unui text mai lung; 14 şi 16, la o strofă inductivă; 17 este o bucată destul de greu de identificat. Putem adăuga la acest mic ansamblu două versuri iniţiale citate într-un titlu al „jocului" provensal intitulat *Sainte-Agnès*, la versul 383, şi un vers iniţial din *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle (v. 1025). Toate aceste compoziţii, în afară de nr. 17, încep cu formula narativă analizată în capitolul IV: elementul Y (locul) este camera sau turnul. În cîteva alte compoziţii este un loc natural: în numerele 5 şi 9, este malul unui izvor (9, dealtfel, are o structură complexă şi comportă trei strofe de „malmariée"); în 15 (şi 57, 59, 60 de Audefroi le Bâtard), umbra unui copac; 11 şi 56 nu comportă indicaţie de loc. Mai mult decît atît, 5 înlocuieşte al doilea personaj (în alte texte, mamă sau tată) cu o soră; în 60, Audefroi amplifică schema introducînd motive de cîntece de „malmariée".

Funcţionarea poetică a modelului o voi ilustra cu acelaşi text: *Bele Aiglentine*. Cred că am demonstrat faptul că versiunea publicată de Bartsch (nr. 2) şi caracterizată prin versificarea în „laisses", mai mult sau mai puţin epice, reprezintă remanierea unei *Bele Aiglentine* în terţine, formă foarte veche, după cît se pare; cele două versiuni din Bartsch 58 constituie două alte stări de text pe care, teoretic, le putem

[1] Kuhn, 1967, pp. 466–469.
[2] Joly, 1961, p. 57.

pune pe acelaşi plan. Avem, aşadar, de-a face cu un exemplu deosebit de important de ceea ce am numit mai înainte „la mouvance de l'oeuvre"[1]. Voi examina aici versiunea reconstituită în terţine, iar pentru studierea diferenţelor textuale, la orice nivel, trimit la articolul meu citat mai înainte.

I Bele Aiglentine en roial chamberine
devant sa dame cousoit une chemise.
ainc n'en sot mot quant bone amor l'atise.
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

II Devant sa dame cousoit et tailloit;
mes ne coust mie si com coudre soloit:
el s'entroublie, si se point en son doit.
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

III „Bele Aiglentine, deffublez vo sorcot,
je voil veoir desoz vostre gent cors."
„Non ferai, dame, la froidure est la morz."
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

IV „Bele Aiglentine, q'avez a empirier
que si vos voi palir et engroissier?"
„Ma douce dame, ne le vos puis noier."
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

V „Je ai amé un cortois soudoier,
le preu Henri, qui tant fet a proisier.
s'onques m'amastes, aiez de moi pitié."
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

VI „Bele Aiglentine, vos prendra il Henris?"
„Ne sai voir, dame, car onques ne li quis."
„Bele Aiglentine, or vos tornez de ci."
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.

[1] Zumthor, 1970*b*.

VII „Tot ce li dites que ge li mant Henri,
s'il vos prendra ou vos lera ainsi."
„Volentiers, dame", la bele respondi.
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.
VIII Bele Aiglentine s'est tornee de ci
et est venue droit a l'ostel Henri.
li quens Henris se gisoit en son lit.
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.
IX „Sire Henris, velliez vos ou dormez?
ja vos requiert Aiglentine au vis cler
se la prendrez à moullier et a per."
or orrez ja
conment la bele Aiglentine esploita.
X Oit le Henris, molt joianz en devint:
si enporta la bele en son païs
et l'espousa, riche contesse en fist.
grant joie en a
li quens Henris quant bele Aiglentine a.

„Intr-o odaie luxoasă, frumoasa Aiglentine cosea o cămașă, sub ochii mamei sale. Aceasta nu avea habar de nimic [= nu știa că?] iubirea a cuprins-o [pe fiica ei]. Ascultați ce a făcut frumoasa Aiglentine.

„În fața mamei sale cosea și tăia [pînza]; dar nu cosea așa cum cosea de obicei. Gîndurile îi zboară, și se înțeapă la deget. Ascultați ...

„« Frumoasă Aiglentine, descheie-ți rochia: vreau să-ți văd sub ea frumosul tău trup » — « Nu, doamnă. Aș muri de frig». Ascultați ...

„« Frumoasă Aiglentine, de ce arăți atît de rău la chip? Te văd cum te îngălbenești și te îngrași». — «Scumpa mea mamă, nu pot să tăgăduiesc». Ascultați ...

«L-am iubit pe un cavaler încîntător, viteazul Henri, care-i vrednic de mare cinste. De m-ai iubit vreodată, fie-ți milă de mine». Ascultați ...

„« Frumoasă Aiglentine, Henri te va lua de nevastă?» «—Nu ştiu, mamă. Nu l-am întrebat». —« Frumoasă Aiglentine, pleacă de aici». Ascultaţi ...

„«Spune-i lui Henri din partea mea aşa: te va lua de nevastă sau te va părăsi?» — «Cu dragă inimă mamă», răspunse frumoasa. Ascultaţi ...

„Frumoasa Aiglentine a plecat şi s-a dus drept la casa lui Henri. Contele Henri era culcat pe pat. Ascultaţi ...

„« Senior Henri, eşti treaz sau dormi? Aiglentine cea cu chip senin te întreabă dacă o vei lua de nevastă» Ascultaţi ...

„Henri o aude, se bucură nespus. A dus-o pe frumoasă în ţinutul lui, a luat-o de nevastă şi a făcut din ea o bogată contesă. Mult se mai bucură contele Henri cînd o are pe Frumoasa Aiglentine.")

Avem de-a face cu o formă-cînt. Este o trăsătură fundamentală a textului, cel mai evident indice al lui este refrenul; un indice secundar, ceva mai discutabil, este întinderea discursurilor personale pe care le integrează: şase terţine din zece. Discursul impersonal serveşte la expunerea formulei iniţiale (I şi II), la marcarea schimbării de loc (VIII) şi la încheiere (X): funcţia lui de „cadru" reiese limpede din această distribuţie.

Din cele 30 de verbe care, din terţină în terţină, desfăşoară „acţiunea", 19 sînt la persoana întîi sau la a doua; în refren, unul din cele două verbe este la persoana a doua. Împreună, discursurile personale constituie un dialog: *je* alternează cu *vous;* pe deasupra, fiecare cuvînt al unui personaj traduce o reacţie la cuvintele celuilalt: ordin-refuz (III), întrebare-răspuns (IV, V şi VI), ordin-acceptare (VII); doar răspunsul lui Henri (X) la dubla întrebare a Frumoasei Aiglentine (IX) este un act. Este de reţinut că versiunea în „laisses" introduce aici un scurt discurs personal: „Oil, dit Henri, onc joie n'oi mes tel" („Da, spuse Henri, niciodată n-am încercat asemenea bucurie"). Cu singura excepţie a cuvintelor Frumoasei Aiglentine din V, toate aceste discursuri comportă o apostrofă care-l desemnează pe *vous. Vous*

la rîndul său, se referă, prin intermediul unei identități lexicale, la un *il* sau *elle* din povestire: a se compara *dame* din II și III, *Henri* din VIII și IX; *Aiglentine* este personalizată de trei ori în *vous*, dar de douăsprezece ori este prezentată impersonal (în I, VIII și în cele zece refrene). Discursurile personale integrează, dealtfel, mai multe referințe nominale, impersonale: *Henri* în V, VII și VIII; *Aiglentine* (care astfel se autoidentifică) în IX. Cele două sisteme de expresie, foarte deosebite unul de altul prin mărcile lor gramaticale, se întrepătrund la nivelul agenților.

Folosirea apostrofei are un alt efect; prin alternarea discursurilor, ea ficționalizează cei doi *je* prezenți: Aiglentine și mama ei. Versiunea în „laisses", care ne-a fost păstrată alături de alte „farcitures" poetice din romanul *Guillaume de Dôle*[1], este introdusă printr-un scurt pasaj în care Jean Renart ne spune că acest poem este cîntat de un tînăr; s-ar crede că romancierul a vrut, jucîndu-se cu aceste artificii de expresie, să pună în relief fenomenul de transpersonalizare. Oricum, caracterul sistematic al procedeului din *Bele Aiglentine* face un contrast perfect cu uzajul „liric": *je* care vorbește este dat ca exterior celor ce spune el, și astfel discursul personal devine parte a narațiunii. Doar terțina V, dacă ar fi scoasă din context din întîmplare, și folosită ca voce de motet sau ca refren de rondel sau de cîntec (cum s-a întîmplat, cu siguranță, cu anumite fragmente din cîntecul narativ), ar putea fi raportată la *je* care cîntă, de vreme ce nu comportă apostrofa. În schimb, primul vers al refrenului constituie o intervenție a autorului unde *orrez*, persoana a doua, implică un *je* intern: alt contrast, care capătă o mare forță expresivă prin repetarea acestui refren de la I la IX, apoi din renunțarea la acest efect după cupletul final.

Discursurile personale, în versiunea în terține (spre deosebire de versiunea în „laisses"), nu sînt legate decît în VII de discursul impersonal cu ajutorul unei legături narative (*dit-il, il dit*). Este pur și simplu o încastrare („enchâssement"). Singurele legături existente sînt interioare discursului: este, așadar, vorba de o unitate profundă și totodată de

---

[1] Lecoy, 1962, pp. 69–71.

rupturi de suprafaţă, ceva ce aş numi, prin metonimie, o structură dramatică. Fiecare replică a dialogului, cu excepţia ultimului vers din VII, este un scurt monolog, ce vine după un altul şi este urmat de un al treilea: III, IV, V, VI şi primele două versuri din VII formează astfel un ansamblu continuu şi întrerupt în acelaşi timp. Avem în felul acesta o dublă diegeză, cu elementele alternate: narativă propriu-zis, în discursurile impersonale, dramatică în celelalte. Refrenul comportă un efect asemănător; monologul autorului, repetat de nouă ori, adresat auditorului.

Acest refren scandează progresia cîntecului: nu numai prin recurenţă şi prin amintirea periodică a limitelor ficţiunii poetice ci şi prin natura lui gramaticală. Opune un viitor cu valoare imperativă, care denotează o percepţie şi formează principala, unui trecut punctual, care denotează o acţiune subordonată lui cu ajutorul unui adverb de mod: acţiunea a avut loc şi aparţine, ca atare, tezaurului memoriei *(esploita)*; în ceea ce vă priveşte, important este ca, în momentul următor, să ascultaţi *(orrez ja)*, iar despre ceea ce a fost vi se va spune ce şi cum s-a întîmplat *(conment la bele)*. Refrenul, strigătul autorului, se sprijină pe adevărul unui trecut, ca să-şi proiecteze povestirea în viitor: iată de ce în X nu mai este nevoie de *orrez*, totul este redat amintirii. Este creat astfel un ritm şi, în acelaşi timp, instituit un plan general de referinţă, integrat în acest mod poemului. Nu este, aşadar, vorba de întîmplări („histoires") propriu-zise, cît mai curînd de mişcarea internă a unei acţiuni care este propria sa măsură, şi care are o „ordine", în cele două sensuri ale acestui cuvînt: o nevoie de cunoaştere şi o succesiune ireversibilă.

De aici decurge specificitatea problemelor de interpretare. Subiectul nu este cel al unei pure dicţiuni; el este agent: Aiglentine, mama ei, Henri, unul după altul. Durata nu se identifică cu timpul cîntului; ea are o axă proprie de referinţă, un început şi un sfîrşit ce nu pot fi schimbate între ele. De aici importanţa factorilor ritmici, la toate nivelele de sens, mai puţin determinaţi de o simplă armonie şi mai curînd funcţionalizaţi pe baza unei desfăşurări necesare. Noţiunea de registru va fi, aşadar, greu de aplicat: în cel mai

bun caz, vom întîlni echivalentul unei coerenţe registrale numai la nivel lexical.

La nivelul efectelor sonore, tot refrenul este cel care îndeplineşte o funcţie puternică: chiar dacă (avînd în vedere ambiguitatea acestor diftongi) nu semnalez nici diftongul *Ai-* din *Aiglentine*, nici diftongul *oi-* din *esploita*, rămîne expunerea vocalică următoare:

o o è a / on an a è (ai) an i è (oi) a

asemănătoare (cu excepţia lui *or or-* iniţial, aproape onomatopeic) cu cea din versul 1:

é(ai) an i / an (oi) a an (e) i

şi aproape identică cu cea a refrenului din X:

an (oi) *an a/ i* (uen) *an i/ an è* (ai) *an i a*

Această temă vocală susţine cîntul de la un capăt la altul. Configuraţia fonică a acestuia este, dealtfel, organizată în cadrul unor decasilabi *a minori*, foarte regulaţi, cu cezură aşa-zis epică (de exemplu, v. 2) comportînd două accente fixe, silaba a 4-a şi a 10-a, ambele tonice. Prin aceasta, cupletele se deosebesc de refrenul de la I—IX, al cărui al doilea vers, decasilabic, nu are cezură perceptibilă; în schimb, refrenul de la X este întocmai ca metrul din cuplete.

Cele 50 de rime şi 31 de cezuri pe care le numără poemul se distribuie astfel:

i	: rime 15,	cezuri	14
ü	:	cezură	1
e şi *ie*	: rime 9,	cezuri	3
a	: rime 20,	cezuri	10
(*oi*	: rime 3,	cezuri	2)
o	: rime 3,	cezură	1.

Rimele în *a* se găsesc exclusiv la refren, ce formează astfel (4*a*, 10*a*, de la I la X) un fel de tenor grav, opus cupletelor.

Sunetele ascuţite domină: *i* + *ü* + *e*, *ie* = rime 24, cezuri 18. Este cazul să ne întrebăm dacă nu cumva este vorba de o tendinţă universală a poeziei medievale cîntate. Aceste sunete ascuţite se opun lui *a*. Dar aceeaşi distribuţie se întîlneşte în ansamblul textului: acesta este format din 440 de silabe din care 147 au timbrul *a*, 72 timbrul *i* şi 59 *e* sau *ie*, în total 278, cam 70% ! O asemenea concentraţie nu poate fi, după părerea mea, întîmplătoare, şi implică, la acest nivel,

aceeaşi tehnică poetică pe care o găsim şi în marele cîntec curtenesc.

Structura sintactică este modelată după cea a versului: sintagmele care constituie fraza, în cuplete şi în refrenul de la X, au întotdeauna o întindere de 4 sau 6 silabe. Doar al doilea vers al refrenului I—IX face excepţie, deşi, sintactic, rămîne cuprins în limita decasilabică. Dacă socotim frazele ca unităţi mai mult sau mai puţin complexe, constatăm că 17 dintre ele, în cuplete, nu depăşesc lungimea unui emistih sau a unui vers; celelalte 7 se întind pe două versuri întregi. Este o organizare care se întîlneşte dealtfel în cele mai vechi tipuri ale povestirii cîntate, de exemplu în epopee [1]. Altă trăsătură demnă de reţinut: puternica predominare (17 din 24) a secvenţei progresive, care pune subiectul înaintea predicatului; în schimb, refrenul terminal prezintă ordinea inversă, ce permite, dintr-un punct de vedere retoric, să se pună în evidenţă „bucuria" („la joie"), şi să-i căsătorească, în unitatea aceluiaşi vers final, pe Henri şi Aiglentine.

Cuvintele cu funcţie relaţională (conjuncţii, prepoziţii) au, în general, aceeaşi inconsistenţă semantică întîlnită şi în poezia „lirică". Cele mai colorate instituie trei feluri de raporturi:

— locative *(devant, dessous)*;

— temporale: quant (cu conotaţie cauzală) în I şi la sfîrşitul refrenului X, poziţii simetrice; *or*, de nouă ori în refren.

— de mod: *comment*, de nouă ori în refren.

Este de prisos să mai subliniez funcţia deosebită a refrenului.

Vocabularul pare destul de dispersat. Poate fi clasificat în două feluri. Dacă ţinem seama de unităţile cu cea mai mare încărcătură semantică (cu denotaţiile cel mai puţin ambigue): 15 cuvinte aparţin unei zone lexicale ce se referă la ordinea socială *(quens, comtesse, dame*, sau *roial, riche* sau *prendre a per, espouser)*; 7, la corpul omenesc; 6, la îmbrăcăminte (şi la modul de a o face); în sfîrşit, 6, au o denotaţie afectivă: doar 4 dintre ele se referă la iubire. Aceste cîmpuri

[1] Zumthor, 1965.

se combină în enunț fără să interfereze. În ciuda conotațiilor contextuale (de exemplu, *riche comtesse en fist,* în X), nu există metafore.

În toată poezia sînt 53 de substantive, 45 de verbe și 17 adjective, ce pot fi clasificate astfel:

substantive proprii	25	
la bele (substantivizat)	2	39
substantive comune		
cu semul „uman"	12	
cu semul „neînsuflețit"	14	
verbe de acțiune (perfective)	27	
verbe de stare	13	
incolore (*être*, auxiliare)	5	
adjective mai mult sau mai puțin formulare	13	
adjective cu sens plin	4	

Este vorba de o lume de acțiuni umane a cărei bază substanțială este bine fixată și al cărei prezentativ privilegiat (în refren) este *cuïr*, ce trimite, complementar, la însuși actul cîntărețului.

Aici, motivele pot fi considerate propozițiuni narative, ușor de formalizat, deoarece compoziția lor este foarte limpede: două serii de acțiuni, despărțite de o schimbare de loc. Un vector de cauzalitate străbate tot enunțul, de la I la X; implicațiile merg regulat în sens invers, de la X la I[1]:

a) formula inițială este expusă în I, apoi reluată în II, unde accentul este pus pe „tulburare"; urmarea va tinde la abolirea acesteia: III, ordin de a dezvălui cauza tulburării și refuz; IV, întrebare în legătură cu acest lucru și făgăduiala unui răspuns; V, răspuns, apoi cerere de a restabili artificial (din *milă*) ordinea tulburată; VI, întrebare despre posibilitatea de a o restabili în mod natural, răspuns și ordin corespunzător; VII, repetarea lui VI și înțelegere;

---

1 Cf. Greimas, 1970, p. 274.

b) VIII, schimbare de loc, căutare și descoperire a iubitului neînțelegător; IX, cerere adresată acestuia de a restabili ordinea; X, ordine restabilită.

Această schemă foarte simplă este actualizată datorită unor modalități ușor de perceput: toate verbele sînt la indicativ, cu excepția a trei imperative situate la sfîrșitul primei serii de propozițiuni, în V, VI și VII. Nici un potențial. Prea puține negații: 6, localizate în I—IV și VI. Astfel, tot enunțul capătă un caracter demonstrativ unde nu mai este loc decît pentru jocul perspectivelor temporale: gradație dramatică de la imperfect la preterit sau la prezentul istoric (I, II), descrescendo de la perfectul compus la imperfect și la prezent (VIII), rapiditate extremă în acumularea preteritelor (X); discursurile directe opun imperativul prezentului (III) și pe acesta unui trecut unde se coboară parcă pe trepte, de la compus la preterit (IV—V), viitorul la trecut și la imperativ (VI—VII), prezentul la viitor (IX). Subtilitatea efectelor este evidentă. Discursul impersonal, mai accelerat, puternic ritmat, se opune unor discursuri directe, mai puțin susținute, dar ceva mai statice, dominate de interogație și ordin, adică de forme sintactice ce referă la o realitate asupra căreia nu se poate acționa astăzi.

De aici decurge o anumită dualitate latentă a poemului, care poate că-i asigură farmecul. Textul nu dă nici o indicație explicită despre durată: aceasta este implicată în morfologia verbală și în recurența refrenului. Nici o tranziție în afara acestuia; în schimb, o sudură a unităților succesive datorită unor repetiții, *Bele Aiglentine* mai cu seamă, care unește atît II, III, VI și chiar IX (discursuri directe) cît și I și VIII (discursuri impersonale) și toate acestea cu cele două refrene.

Astfel, narațiunea se dezvoltă în mod linear, fiind totodată închisă asupra ei însăși.

Înrudirea formală dintre, cel puțin, unele dintre așa-numitele „chansons de toile" și modelul epic ce poate fi recunoscut în afara celor mai vechi cîntece de gesta: versificație, textură sintactică și, în mai mică măsură, organizare narativă, a fost des semnalată. Nu insist asupra acestui aspect și mă mărginesc să menționez, în treacăt, că refrenul din *Bele Aiglentine* are aceeași structură (destul de rar întîlnită în

tradiția textuală) ca cel din *La Chanson de Guillaume*... și cel din jocul liturgic *Suscitatio Lazari*, unul din cele mai vechi exemple de dialog dramatic cu umpluturi („farcitures") franțuzești [1]. Deși nu există nici un motiv să le supraestimăm, deoarece sînt destul de vagi, astfel de asemănări relevă specificitatea așa-numitelor „chansons de toile", care, prin aceasta, se deosebesc de toate celelalte varietăți ale cîntului narativ.

Observațiile făcute pînă acum pe baza lecturii *Frumoasei Aiglentine*, exemplu privilegiat, s-au referit la natura discursului și la distribuția elementelor de povestire în desfășurarea unei melodii care nu are alt scop decît propria sa armonie. Datorită acestui fapt, ele capătă o valoare generală, și nu mă tem că extrapolez abuziv dacă le raportez la toate textele ce țin de cîntul narativ, cel puțin pînă pe la sfîrșitul secolului al XIII-lea.

Celelalte varietăți ale cîntului narativ au trei elemente comune. Pe de o parte, versificația (și, fără îndoială, melodia) este identică cu cea a formelor studiate la capitolul VI: cîntec, „retrouenge", rondel, „virelai", baladă. Pe de altă parte, transformările formulei narative inițiale sînt de natură registrală, iar expresia ține, într-un mod aproape întotdeauna omogen, de ceea ce am numit registrul vieții frumoase. Transformările acestea înlănțuie diferite motive ale acestui registru, expuse alternativ în discurs „liric" direct (cuvinte rostite de către diverși agenți) și transpuse în narațiune; în această privință, se constată o diversitate din cele mai mari: se întîmplă să fie reținut un singur motiv (în general, o declarație de dragoste, sau un elogiu al trupului); motivul concluziv poate sau nu comporta conotații erotice: de la „jocul dragostei" la dans și la prînzul la iarbă verde (exemple, Mary, I, 244—247 și 252—255). În sfîrșit, enunțul pornește de la un *je*, la început nenumit, ca în marele cîntec curtenesc, dar pe care adesea urmarea textului îl referă, cu ajutorul vreunei apostrofe, la un termen virtual descriptiv, cum ar fi *chevalier, sire*, mai rar un prenume. Excepțiile sînt puține:

---

[1] Zumthor, 1970*b*, pp. 334—335.

semnalez nouă în Bartsch, dintre care şapte sînt pasturele (I, nr 62 şi 71; II, nr 41, 52, 57, 70; III, nr 24, 30 şi 31), la care putem adăuga vreo douăzeci de texte scurte (rondeluri şi „virelais") sau fragmente (I, 80—90, 93, 100—103, 114 ,116—118); în cele o sută de piese examinate în Gennrich, şapte numere (2, 3, 7—10, 17).

Tipul-cadru predominant este cel al Întîlnirii, din care există mai multe subspecii. Aşa cum se întîmplă adesea, frecvenţa fiecăreia din acestea în corpus nu corespunde cu ceea ce ar părea că implică modelul teoretic: una din subspecii este cu mult mai frecventă decît celelalte, încît acestea din urmă par fenomene marginale. Astfel, la nivelul textelor, se poate distinge, în Bartsch, 139 de pasturele, dar 49 de texte nu sînt pasturele şi se subîmpart la rîndul lor în diferite grupe.

Formula generală este următoarea:

/ timp primăvăratic / subiect / verb de mişcare / loc primă-
1 2 3 4
văratic / element coordonant / verb de percepere / obiect/
5 6 7

din punct de vedere sintactic: 1 este un complement de timp, 4 un complement de loc; laolaltă formează, în mod firesc, o frază unică, dar cu doi membri; din punct de vedere semantic, 6 poate comporta semele „a vedea" sau „a auzi", uneori şi pe unul şi pe celălalt, şi cîteodată inversate în „a se arăta" şi „a zice", 7 comportă (cu excepţii atît de rare, încît varianta este evident funcţionalizată) semul „uman" şi în general „feminin", ceea ce implică, dacă 2 este *je*, că acesta este masculin. Învelişul lexical este registral, cu excepţia lui 3, care constituie un tip specializat.

Unul sau altul din aceste elemente poate să lipsească. Am cercetat, sub acest aspect, pe de o parte, cele 49 de compoziţii ce nu sînt pasturele, pe de altă parte, 100 de pasturele anonime din Bartsch, II, adică numerele de la 1 la 122, în afară de 80—90, 93, 94, 100, 104, 109, 116—120 şi 122 care ţin fie de o altă subspecie, fie de un model străin întîlnirii. Motivul 1 al formulei se actualizează într-o desemnare ca *temps nouvel* sau, specificat, : *été, avril, mai,* în 26 de pasturele (din care 4 prezintă variante: sfîrşitul iernii) şi 11 compoziţii

care nu sînt pasturele; în alte părți, se confundă cu motivul 4; rareori lipsește cu totul; poate fi înlocuit sau amplificat printr-un motiv „matinal" *(un matin, au point du jour)*: 23 de pasturele, 6 care nu sînt pasturele. Motivul trei se actualizează în *chevaucher* sau într-o expresie ce comportă cuvîntul *cheval* (1 dată, *mule*): 44 de pasturele, 7 compoziții care nu sînt pasturele; în *aller, errer, entrer (dans)*, sau în expresii cu *chemin, voie, sentier:* 28 de pasturele, 17 compoziții care nu sînt pasturele; adesea este cumul; *aller* este dezvoltat uneori în *aller jouer* (sau: *esbanoier*). Motivul 4 se actualizează ca descriere tipică, mai mult sau mai puțin dezvoltată, cumulînd uneori elementele vizuale (florale) și elementele auditive (cîntece de păsări), dar redusă adesea la un termen ca *verger, jardin, bois, buisson* precedat de o prepoziție: în 62 de pasturele și 33 de compoziții care nu sînt pasturele; excepțional (7 pasturele, 3 compoziții care nu sînt pasturele), motivul comportă un sem „apă": *fontaine, rivière;* în alte părți, semul lipsește sau este zvîrlit mai departe în povestire. În afară de aceasta, două motive anexe pot amplifica formula: o indicație de timp (*l'autrier, l'autre jour:* 43 de pasturele; 21 de compoziții care nu sînt pasturele) sau de loc, sub forma unui toponim (*Compiègne, Donmartin* și altele, trimițînd la teritorii din nordul Franței): 16 pasturele, 6 compoziții care nu sînt pasturele.

În sfîrșit, un exemplu izolat (Bartsch, I, 46) împrumută, în primele patru strofe, registrul declarației, ca să se termine, în strofa finală, în registrul vieții frumoase.

Sub denumirea, nesatisfăcătoare, de compoziții ce nu sînt pasturele („non-pastourelles") adun laolaltă trei subspecii, deosebite prin natura obiectului întîlnit.

1. Obiectul poate fi o *doamnă* sau o *domnișoară*, pe care aceste cuvinte și, adesea, o descriere, le asimilează mai mult sau mai puțin obiectului marelui cîntec curtenesc, sau căruia îi conferă, cel puțin, o conotație emfatică: 11 compoziții, dintre care una comportă o variantă (întîlnirea unui cuplu care dansează pe iarbă). În șase compoziții (pe care nu le-am inclus în cifrele de mai sus), motivele cîntecului de „mal-mariée" sînt grefate pe această schemă. De exemplu, la

Richard de Semilli (Bartsch, I, 64); alte exemple, Mary, I, 246—253 şi II, 28—31.

2. Obiectul poate fi format din două persoane implicate într-o dispută. Atunci naraţiunea se reduce în general la formula iniţială şi uneori la o scurtă concluzie ca „je m'en allai" sau „je leur dis". Sînt trei posibilităţi: este vorba de două femei care dezbat o chestiune de dragoste (1 dată); sau de motive de „malmariée", una din interlocutoare consolînd-o sau sfătuind-o pe cealaltă (de 4 ori); sau, o doamnă discută despre dragoste cu un cavaler (1 dată). Una din aceste compoziţii (Bartsch, I, 21) este atipică prin faptul că în ea apar trei doamne, motiv numeral care determină structura poemului, aşa cum se întîmplă în Bartsch, I, 20. De patru ori, doamna întîlnită este o „malmariée" care discută, fără pudoare, cu soţul ei.

3. Două compoziţii din Bartsch (I, 33 şi 34), la care adaug două voci de motete din Stimming (27 şi 44), constituie micul grup al aşa-numitelor „chansons de nonnette": femeia întîlnită se plînge că este închisă în mănăstire, şi cheamă, în gînd sau cu glas tare, un iubit. Fără îndoială, tematic este o parodie ironică a cîntecului de „malmariée".

L'autrier un lundi matin
M'an aloie esbaniant;
S'antrai an un biau jardin,
Trovai nonette seant.
Ceste chansonette
Dixoit la nonette:
„Longue demoree
Faites, frans moinnes loialz.
Se plus suis nonette,
Ains ke soit li vespres,
Je morai des jolis malz" (Bartsch, I, 34).

(„Zilele trecute, într-o luni dimineaţa, mergeam vesel pe drum. Am intrat într-o grădină frumoasă; am găsit aşezată acolo o tînără călugăriţă. Cînta acest cîntecel: Mult întîrzii, nobil călugăr leal! Dacă mai sînt călugăriţă înainte de căderea nopţii, voi muri de această dulce suferinţă!")

Existenţa unor exemple atipice dovedeşte supleţea sistemului şi inventivitatea poeţilor. Întîlnirea propriu-zisă poate rămîne virtuală (de exemplu, Bartsch, I, 47). Este vorba de un caz de extremă reducere a formulei iniţiale: elementele 1 şi 3 lipsesc, 7 este izolat în frunte, şi este urmat de 5—2—6. Într-o compoziţie relativ tîrzie a lui Guillaume le Vinier, poet din Arras din prima jumătate a secolului al XIII-lea (Bartsch, I, 66) [1], aceluiaşi efect i se adaugă o identificare a obiectului întîlnit cu pasărea cîntătoare din elementul 4:

Mout a mon cuer esjoï
Li louseignols qu'ai oï,
Qui chantant
Dit: „Fier, fier, oci, oci
Ceus par qui sont esbahi
Fin amant ..."

(„Privighetoarea pe care am auzit-o mi-a umplut inima de bucurie, deoarece cînta: Loveşte, loveşte, ucide, ucide pe cei care-i tulbură pe îndrăgostiţii desăvîrşiţi.")...

Primele cuvinte puse în gura privighetorii evocă, prin repetare, cîntecul natural al păsării; dar ele au un sens în limba oamenilor. Avem de-a face cu un soi de parodie din care mai întîlnim două sau trei exemple în culegerea Bartsch.

În alte părţi, întîlnirea este inversată: *je* adoarme, în cadrul tipic (*mai*, cîntece de păsări),

une pucelete i vint

(„vine o fată") şi îl trezeşte (Bartsch, I, 52). Urmarea se desfăşoară potrivit schemei generale.

O dispută din Conon de Béthune (Bartsch, I, 62; ed. Wallensköld, nr. X) începe cu indicele cronologic *l'autrier*, fără alt element al Întîlnirii, fără *je* narator, un dialog de dragoste între o doamnă şi un cavaler, în registrul declaraţiei; elementele narative se mărginesc la cîteva versuri care introduc, la începutul strofelor I, II şi III, cuvintele protagoniştilor; acest efect dispare în IV, V şi VI, care sînt pur lirice. Este un caz-limită.

---

[1] Ménard, 1970, pp. 137—139.

Alte cazuri-limită sînt numerele 5 şi 15 (Bartsch, I), puse uneori, abuziv, printre „chansons de toile". Amîndouă prezintă aceeaşi formă de discurs ca şi *Bele Aiglentine* şi urmează un model analog de versificaţie (terţine cu refren). Fiecare dintre ele conţine cel puţin un motiv comun cu una sau alta din ceea ce am numit „chansons de toile": 5, terţine 2 şi 6 (prietenul *revient de; il l'épousa*); 15, fragment din două strofe, foloseşte, în refren, termenii *vassal* şi *baron* pentru a-l lăuda pe prieten. Cît despre rest, 5 ar putea comporta o variantă a tipului Întîlnirii (cu două fete); 15 dă forma inversată:

La bele Doe siet au vent.
Souz l'aubespin Guion atent,
Por son ami qui si vient lent.
Diex! Quel vassal a en Doon,
Diex! Quel vassal, dex quel baron!
Ja n'amerai se Doon non...

Refuz să uniformizez prenumele, aşa cum au făcut unii editori ai acestui text. Eu văd aici un efect de contrast care subliniază opoziţia cuplet-refren şi, poate, şi aspectul ambiguu al întregii compoziţii mai curînd decît o greşeală de copist. („Frumoasa Doue este aşezată la aer. Sub păducel îl aşteaptă pe Guion, deoarece iubitul ei nu se grăbeşte să vină. Doamne! ce om viteaz este Doon! Doamne, ce viteaz! Nu-mi voi dărui dragostea decît lui Doon...")

Alt exemplu atipic: Întîlnirea unui tînăr înfrînt de dragoste (Mary, I, 256—259).

Rutebeuf foloseşte acest tip cu ironie:

L'autrier un jor jouer m'aloie...
Plus matin que je ne soloie
Car ne lief pas volentiers main.

(„Zilele trecute mă duceam să petrec ... mai devreme decît de obicei, căci nu-mi place să mă scol de dimineaţă ..."), ca să introducă disputa „satirică" dintre *Charlot şi Barbier* (contestaţia evreului şi a creştinului — Mary, I, 418—425).

Numele de pasturelă a fost dat uneori de către copiști unor texte ce nu corespund definiției pe care o propun eu: un cîntec narativ de Întîlnire, caracterizat prin dominația obiectului, *pastoure*, sau *touse* sau diminutivele lor, rareori un alt termen cu același sens sau un prenume cu conotație țărănească, potrivit registrului vieții frumoase. Subiectul *je* se referă în general la termenul *chevalier*; în mod excepțional, la un desemnativ masculin cu aceeași conotație registrală ca și *pastoure*.

Forma aceasta este relativ veche; cel dintîi exemplu, provensal, datează din prima jumătate a secolului al XII-lea. Istoria și, mai mult, preistoria lor au fost adesea — și contradictoriu — plăsmuite. S-a presupus, în mai multe rînduri, că pasturela ar fi fost creată ca un „divertisment" contrastant față de marele cîntec curtenesc, și că era destinat aceluiași public [1].

Identitatea pasturelei este mai puternică, coerența ei mai direct perceptibilă decît cea a compozițiilor ce nu sînt pasturele. Pasturela pare caracterizată, dincolo de formula ei inițială, prin mai multă rigoare în alegerea și înlănțuirea motivelor. Trimit la observațiile pe care le-am făcut în cartea mea din 1963, e drept, pe baza unui corpus mult mai redus, dar pe care analizele ulterioare nu le-au infirmat[2].

Întîlnirea introduce o declarație de dragoste; aceasta, un răspuns sau un element nou care bifurcă acțiunea: uneori, cele două aspecte se cumulează. Se întîmplă ca între formula inițială și cerere să fie inserat un elogiu al păstoriței, ba chiar un fel de răspuns anticipat, care înseamnă „Ce faceți aici?". Răspunsul este o acceptare sau, mai general, un refuz, care nu exclude un „joc de dragoste" final, destul de frecvent. Elementul nou este intervenția agresivă a iubitului păstoriței, mai rar cea a unui lup pe care-l fugăresc ciobanii din ținut, printre care se află și iubitul. Fuga rușinoasă a cavalerului, dacă este menționată explicit, poate fi urmată de jocuri și de dansuri, sau chiar de un ospăț sau de o ceartă burlescă. Cîteva pasturele se reduc la aceste din urmă motive,

---

[1] Cf. Jauss, 1970, p. 98.
[2] Zumthor, 1963*a*, pp. 145–150.

juxtapuse sau nu formulei Întîlnirii: de exemplu, Bartsch, II, 58 şi 73; Mary, I, 266—269.

Pot fi semnalate vreo cincizeci de motive sau propoziţiuni narative, din care jumătate sînt suficient de frecvente pentru a intra în definiţia acestei forme de cînt. Însăşi formula iniţială apare mai puţin variată lexical decît în compoziţiile care nu sînt pasturele: peste 60% din poeziile examinate realizează elementul 6 sub forma *trouver*, ciudat de echivoc dacă apropiem acest verb de *trouver* din marele cîntec curtenesc; elementul 6 este în peste 50% din texte redus la aspectele lui vegetale; cînd nu se întîmplă acest lucru, el rămîne cel mai adesea foarte vag („pe drum", „într-un loc singuratic"). Cererea ia în general forma unui salut aluziv, uneori amplificată foarte explicit, şi poate include un elogiu al păstoriţei. Intervenţia iubitului nu comportă decît patru aspecte posibile. Motivul anexă al cîntului, cu sau fără instrument, poate fi inserat la un moment oarecare al desfăşurării narative, chiar şi la urmă. În sfîrşit, o tendinţă pare să dicteze repartiţia acestor motive, de ambele părţi ale salutului: în amonte, ele au un caracter tipic mai strict, succesiunea şi realizarea lor lexicală sînt şi mai previzibile; în aval, domneşte mai multă libertate, dacă nu cumva dezordine, recuperată sau integrată la sfîrşit de o nuanţă de humor sau de ironie.

Voga de care s-a bucurat pasturela este atestată atît de diferitele utilizări şi alterări pe care le-a suferit, cît şi de lunga ei tradiţie.

Alterări formale: întîlnirea a două păstoriţe (de exemplu, Bartsch, II, 66); declaraţie respinsă pînă la mijlocul poemului şi precedată de un monolog al păstoriţei, pe care cavalerul l-a auzit fără să se arate (de exemplu, Bartsch, II, 65, de Guillaume le Vinier) [1]; suprimarea elementelor 3, 5 şi 6, chiar şi 2, din formula iniţială (exemple Bartsch, II, 25, 44, 47, 55, 57, 67); identificarea subiectului şi a obiectului: *je* este păstoriţa (de exemplu, Bartsch, II, 102); pasturela-disputã *je* asistă, ascuns sau nu, la o conversaţie între două păstoriţe sau între păstoriţă şi iubitul ei (exemple, Bartsch,

[1] Ménard, 1970, pp. 141—143.

II, 24, 26, 47 şi III, 31). Se întîmplă să se inverseze rolurile: păstoriţa *se duce* în dumbravă şi *găseşte* doi păstori, unul fiind cel pe care-l iubeşte (Mary, I, 262—265). În alt mod, folosirea formei „lai": Bartsch, II, 79 (nr. 24 din Jeanroy — Brandin — Aubry).

Alterări stilistice: pasturele alegorice, foarte rare înainte de secolul al XIV-lea (de exemplu, Bartsch, II, 2). „Personajele" sînt termeni-cheie ai registrului declaraţiei, însă tonul general este cel al registrului vieţii frumoase. În rest, întîlnirea este dublă: în strofa a treia, o *pucelete* („fetişoară") îi iese înainte cavalerului...

În sfîrşit, transpuneri tematice: de exemplu, cutare pasturelă închinată Fecioarei Maria din Gautier de Coincy[1].

În ceea ce priveşte longevitatea acestei forme, este destul să semnalăm cele douăzeci de pasturele pe care le dă ediţia Scheler din poeziile lui Froissart, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea (II, p. 306—352). Versificaţia lor este riguros identică, calchiată pe cea a baladei şi a aşa-numitului „chant-royal": cinci strofe de octosilabi, cu refrenul şi închinarea care încep cu apostrofa *Prince*. Cîteva din ele sînt dispute, şi cele mai multe comportă un dublu sens, politic sau satiric (despre moda de a purta *houppelandes* - pelerină; despre războaiele din Flandra şi alte subiecte); dar suprafaţa lexicală şi tematică este întocmai ca modelul, cu excepţia faptului că, pe ici pe colo, apare o notaţie alegorică, parcă o invitaţie de a interpreta textul (de exemplu, Mary, II, 162—164).

Alte tipuri-cadru străbat, mai puţin distinct, masa textelor, dînd naştere unor serii scurte. Identificarea lor nu este uşoară: de exemplu, tipul Aélis, despre care a fost vorba în capitolul II, poate că aparţine unui grup mai vast, definit de motivul iniţial „se sculă de dimineaţă"; acest motiv serveşte, în multe pasturele, la amplificarea elementului 3 al formulei; însă izolat nu este întîlnit decît cînd este vorba de Aélis. Colecţia Bartsch conţine un mic număr de poeme, foarte scurte, ce-ar putea fi grupate pornind de la motivul „la izvor", care s-ar putea să fie doar o reducere a tipului

[1] Gennrich, 1956, pp. 34—37.

Întîlnirea (ipoteză pe care ar putea-o confirma numărul II, 108): „la izvor" se produce un scurt eveniment redat în discurs impersonal, de exemplu, II, 101, păstrat ca voce de motet:

A la rousee au serain
Va Maros a la fontaine.
Cil ki pour s'amour se paine
Sel et kerson et bis pain
Aporte ot.
Et ele comence a plain,
Ki iert de joie plaine,
Pour çou ke par le main maine
Son ami mignot:
Mignotement l'en maine
Robins Marot.

(„În roua serii, Marot se duce la izvor. Cel care se străduie să-i dovedească dragostea a adus sare, grîuşor şi pîine neagră. Cît despre fată, ea începe îndată [să cînte], căci este nespus de bucuroasă, deoarece îl ţine de mînă pe scumpul ei iubit. Robin o ia încetişor pe Marot cu el.")

Mai rămîn cîteva compoziţii, ce nu pot fi clasificate, cu caracter mai curînd descriptiv decît narativ. Întîlnim totuşi, la diferite nivele, mai multe trăsături comune cu grupul Întîlnirii, expresia este în întregime registrală. De exemplu, Bartsch, I, 13, unde s-a văzut uneori exemplul unic al unui model foarte vechi:

Or vienent Pasques les beles en avril.
Florissent bois, cil pre sont raverdi,
Cez douces eves retraient a lor fil,
Cil oisel chantent au soir et au matin ...

(„Iată sosind Paştele cel Frumos primăvara. Pădurile înfloresc, pajiştile înverzesc, apele cele domoale se întorc în albia lor, păsările cîntă seara şi dimineaţa ..."); sau nr. I, 28, citat adesea, remarcabil atît prin irealitatea descrierii

cît și prin folosirea (dealtfel, nu excepțională) a unor forme occitanizate la rimă (Mary, I, 292—295).

Cînturile narative care nu intră în nici una din aceste clasificări sînt foarte puține la număr. Este vorba de cîntece, cu aceeași formă ca marele cîntec curtenesc, destul de lungi (opt pînă la zece strofe, cu metrii scurți) și care produc, prin acumulare parodică, un efect de vertigiu verbal ce înfășoară și voalează tema, inspirată poate de vreun eveniment „actual". Este cazul anonimei *Procession de l'abbé Pons* (Mary, II, 36—39) sau al compoziției *Tournoi des dames* de Huon d'Oisy [1].

Persistența formelor

Disocierea dintre poem și cînt, în secolul al XIV-lea, a alterat și aici cauzele profunde ale coerenței poetice, schimbîndu-le motivațiile. La suprafață s-au menținut, pînă la începutul secolului al XIV-lea, mai mulți din factorii sistemului. Cîteodată, unul din elementele tipului lipsește, sau este transpus, cu deosebire primul. În general, formula inițială rămîne intactă. Totuși, funcția ei se modifică: formula nu mai generează, propriu-zis, o serie de propozițiuni narative tipice; ea indică începutul unui discurs, cu desfășurare tot mai puțin previzibilă, chiar dacă unitățile care îl compun sînt luate dintr-o tradiție, dealtfel foarte solidă. *Le Trésor amoureaux* de Froissart (ediția Scheler, III, pp. 52—281), voluminos tratat de dragoste, este construit, ca multe lucrări din acea epocă, prin înglobare („emboîtement"): serii curente de balade încastrate („enchâssées") într-un discurs didactic, ce depinde de un vis pe care-l introduce Întîlnirea. *Le Haut Siège d'Amour* de Jean Molinet, pe la 1500, prezintă o structură asemănătoare (ed. Dupire, II, p. 569 s.). Balada nr. I din *Livre des cent ballades* de Jean le Sénéchal, care constituie

---

[1] Gennrich, 1953, pp. 23—30.

introducerea, proiectează întreaga culegere în cadrul unei Întîlniri tipice:

> Une fois piéca chevauchoie
> Entre Pont de Cé et Angiers.
> Ainsi qu'en chevauchant pensoie,
> Vint pres de moy uns chevaliers ... (ed. Raynaud, p. 1)

(„Cîndva, de mult, mergeam călare între Pont de Cé și Angers, și cum cugetam eu în timp ce călăream, se apropie de mine un cavaler ...")

Un mare număr de texte de felul acesta dezvoltă o temă erotică în registrul declarației. Celelalte înlănțuiesc motive „morale" sau „satirice", mai mult sau mai puțin amplificate cu aluzii istorice. Pe de altă parte, poemele se lungesc, uneori peste măsură. Rezultatul este o distorsiune a efectelor, o compoziție făcută din volute și mase deformate, spiraloidă mai curînd decît circulară, ca în cele 320 de versuri din *Lai amoureux* de Eustache Descamps (ed. Raynaud, II, nr. 306), unde Întîlnirea se combină (după formula din *Roman de la Rose*) cu Visul, ca să încadreze o viziune mitologică ce integrează fabula Androginului, o lamentație a Iubirii despre păcatele lumii, și diverse aluzii istorice, înainte de a se încheia printr-o trezire din somn.

Adesea, Întîlnirea introduce o dispută. De exemplu, la Christine de Pisan, *Débat des deux amants;* sau în *Le Blason des fausses amours*, de călugărul Guillaume Alexis, poet ilustru la vremea sa:

> Un jour passoye
> Près la saulsaye,
> Disant sornettes.
> La chevauchoye,
> Dont je chantoye
> Tels chansonnettes:
> „Toutes flourettes
> Sont amourettes:

C'est de plaisance la montjoie,
Bon fait toucher ces mamelettes".
Et après plusieurs bergerettes
Souvent je la recommencoye (ed. Piaget-
Picot, I, p. 185).

(„Într-o zi treceam pe lîngă un pîlc de sălcii spunînd vrute și nevrute. Călăream [pe acolo] cîntînd cîntece ca acesta:
Toate iubirile sînt cuvinte dulci. Culmea plăcerii este să mîngîi niște sîni mici și frumoși. Și după mai multe refrene [*sau:* alte cîntece] reluam cupletul".)

Recunoaștem aici elementele tipului. Gentilomul întîlnește un călugăr, cu care schimbă, în aproape 1500 de versuri, elementele cele mai tradiționale pentru elogierea sau blamarea femeilor. Poemul nu numără mai puțin de 126 de strofe; însă forma „brisée" (întreruptă) a acestora șterge aproape complet impresia de greutate: un principiu de coerență superficială a fost regăsit în ritm. Acest poem a determinat mai multe imitații, complemente, contestări, în jurul anului 1500: pentru contemporani, el a marcat, fără îndoială, o etapă deosebită în evoluția acestei poezii. Tot astfel, *L'Amant rendu cordelier à l'observance d'Amour*, atribuit lui Martial d'Auvergne și tipărit chiar în 1490. Aici formula inițială este înnoită în sensul că tonalităților luminoase ale primăverii, potrivit temei afective generale, li se substituie întunecimea unei pădurici (ed. Montaiglon, p. 4). Însă legătura devine dublă: în inima pădurii întunecate *(selva oscura) je* dă peste o biserică. Aici se încinge o dispută între *je*, devenit Iubitul, și Dom Prieur, care încearcă să-l convingă să nu mai umble după nefericita dar desăvîrșita lui dragoste ...

Cadrul folosit în asemenea opere a fost reluat uneori, în secolul al XV-lea, de autori de tratate de proză; de exemplu, în *Le Débat de hérauts d'armes* (pe la 1460): „Prudence un jour se debatoit en un préau ..."; urmează un lung dialog care dovedește superioritatea nobilimii franceze. Într-un mod puțin diferit (s-ar putea vedea în aceasta o vagă imitație a operei lui Boetius, *Consolatio philosophiae*), *Le Quadriloge invectif* de Alain Chartier (1422) se deschide printr-o Întîlnire în vis. Exemplul cel mai elocvent pentru această varietate

de texte tardive este, fără îndoială, *La Resource du petit peuple* de Jean Molinet (1481):

„Pour ce que naguaires vent failli aux volans de mon molinet, qui multitude de nouvelles histoires debvoit tourner entre ces meules, pour en tirer fleur et farine, pensant oublier merancolie, je me tiray aux champs et, ainsi que par admiration, je reguardoys les plaisanz flouritures dont les preaulx herbus estoient ricement parez, soubdainement s'ouvri la terre, se vis ung tres parfond abisme, duquel, aveuc feu, flame et fumee qui premiere en sailli, sourdi sur piez une tres laide, espoentable satrape, fille de perdicion, fiere de regard, horrible de face, difforme de corpz, perverse de coeur, robuste de bras et ravissant des mains ..."

(„Într-o zi cînd vîntul nu mai mişca aripile micii mele mori [care avea de măcinat o mulţime de plăsmuiri noi ca să scoată din ele făina cea mai bună], crezînd că-mi amăgesc tristeţea, m-am dus pe cîmp şi, în timp ce, plin de admiraţie, priveam florile cele frumoase care împodobeau din belşug pajiştile, s-a deschis dintr-o dată pămîntul şi am văzut o prăpastie adîncă din care a ţîşnit fum, apoi foc şi flăcări, în timp ce apărea, stînd în picioare, un monstru înspăimîntător de femeie, fiică a pierzaniei, cu privirea sălbatică, chipul înfricoşător, slută la trup, cu sufletul înrăit, cu braţele puternice şi mîinile apucătoare ...")

Unul din poemele din acest grup a rezistat uzurii veacurilor aproape pînă la noi: *La Belle Dame sans mercy*, de Alain Chartier (1424). Scrisă în forma pătrată a strofelor de opt octosilabi, *La Belle Dame* constituie o ţesătură strînsă de tipuri tradiţionale, expusă într-un limbaj registral coerent, însă orientată de o intenţie ironică: doamna refuză să iubească, iar textul, implicit, îi dă dreptate. Acest poem a fost destinat acelei „Cour Amoureuse" create în 1400 de Pierre de Hauteville; faptul că a fost socotit drept o scriere ce atenta la onoarea femeilor are prea puţină importanţă: o duzină de mici opere polemice i-au prelungit notorietatea pînă în secolul al XVI-lea. Este reprezentativ mai ales pentru momentul istoric în care discursul registral se întoarce împotriva lui însuşi: într-o lume unde, încetul cu încetul, se formează obiceiul de a privilegia funcţiile descriptive ale limbajului,

sistemul tradiţional se prezintă, pentru cine ştie să vadă ca generator de ironie.

Nagaiers, chevauchant, pensoie,
Comme homme triste et douléreux,
Au dueil ou il faut que je soie
Le plus dolent des amoureux
Puisque, par son dart rigoureux,
La Mort me toulit ma maistresse
Et me laissa seul, langoureux,
En la conduite de Tristesce... (ed. Piaget, strofa I).

(„Cîndva, călăream gîndindu-mă, ca omul trist și necăjit, la supărarea în care mă găseam, eu cel mai îndurerat dintre îndrăgostiți, de vreme ce, cu arma ei care nu iartă, Moartea mi-a răpit iubita și m-a lăsat singur, lîncezind, în tovărășia Tristeții ...")

Complexitatea structurii nu se îndepărtează de modelul tradițional. *Je* povestește; apoi redă, în discurs direct, chiar cuvintele din monologul pe care l-a rostit în timpul povestirii. Întîlneșe un grup de doamne și de cavaleri care petrec, apoi, la o parte, surprinde un alt monolog, inserat în propriul său discurs: un Îndrăgostit se plînge că doamna lui este neînduplecată; povestirea o prezintă pe aceasta, care răspunde. Urmează un lung dialog:

DOAMNA

„Amours est cruel losengier
Aspre en fait et doubz en mentir,
Et se scet bien de ceulz vengier
Qui cuident ses secrez sentir.
Il les fait a soy consentir
Par une entree de chierté,
Mais quant vient jusqu'au repentir
Alors desqueuvre sa fierté."

IUBITUL

„De tant plus que Dieu et nature
Ont fait plaisirs d'amours plus hault,
Tant plus aspre en est la pointure
Et plus desplaisant le desfault.
Qui n'a froit n'a cure de chault.
L'un contraire est pour l'autre quis.
Et ne scet nul que plaisir vault
S'il ne l'a par douleur conquis..."

O scurtă concluzie narativă ne duce la discursul lui *je* poetul, care se adresează didactic auditorilor săi, în termeni aleși cu grijă, ca să se termine la versul 800, strofa 100.

Trebuie reținute proporțiile părților: introducere — descriere — dialog formează mase al căror volum se raportează ca 1 la 2, apoi la 8, adică de la simplu la dublul și cubul acestuia. Factorii aritmetici și geometrici înlocuiesc, așadar, coerența internă pierdută. Toate elementele ce constituie registrul declarației se regăsesc în trama discursului, însă adesea întinse, formînd punctul de ancorare a seriilor amplificatorii.

Totuși, capodopera (dar nu modelul, căci, prin complexitate, el este atipic) este exemplul cel mai vechi al acestor romane-în-poezie: *Le Voir dit* de Guillaume de Machaut din care, din păcate, nu avem decît o ediție cu totul nesatisfăcătoare. Compus între 1362 și 1365, *Le Voir dit* apare, pe planul discursului, ca o povestire virtuală, cu referința *je*, deci autobiografică, deși în mare măsură *je* trece în *vous*. Expresia se situează, și aici, în registrul declarației curtenești, înțesată cu numeroase figuri de amplificare sau de descriere trimițînd la circumstanțe ce nu sînt întotdeauna tipice, și unde pot fi semnalate o puzderie de „efecte de real", mărunte, care dau impresia uneori că avem de-a face cu o memorie individuală. Răspunzînd unei scrisori în versuri, pe care i-o trimite o fată, *je* scrie istoria iubirii lor:

Il n'a pas un an que j'estoie
En un lieu ou je m'esbatoie...

Mais ainsi comme là pensoie
Tout seuls, et merencolioie,
Je vi venir tout droit a mi
Un mien especial ami... (ed. P. Paris, v. 29—30,
51—54)

(„Nu este nici un an de cînd mă aflam într-un loc unde petreceam... Dar cum stăteam eu singur şi gîndeam, lăsîndu-mă cuprins de tristeţe, l-am văzut venind către mine, pe un [foarte bun] prieten...")

Va urma adevărata întîlnire, şi aventura unui *je* ale cărui povestiri, în versuri octosilabice, alternează cu poemele în discurs liric (unele precedate de titlul „y a chant", scris în culori), pe care le adresează acestei admiratoare, şi cu cele prin care ea răspunde, precum şi cu scrisori în proză, unde disoluţia legăturilor versului lasă să subziste suprafaţa registrală (Mary, II, 110—111). Peste 9000 de versuri, la care se adaugă proza din scrisori: „autobiografie funcţionalizată" [1] prin modul de expresie, în aşa fel încît referinţa trăită, uşor de reconstituit datorită verosimilităţilor istorice, rămîne străină discursului. Manuscrisul comportă numeroase miniaturi reprezentînd mesageri, oferind astfel singurul echivalent „real" care are importanţă: un schimb; un dialog voit ca atare, prin intermediul scrisului. În acest sens, *Le Voir dit,* evadînd din cadrul fictiv al Întîlnirii şi al disputei, din care s-a născut forma lui iniţială, constituie prima încercare de roman epistolar modern. Argumentul este dublu, datorită unei ambiguităţi integrate textului însuşi; la suprafaţă, este povestirea, fragmentată, fărîmiţată, despre dragostea unui bătrîn; în adîncime, este vorba de însăşi cartea care se construieşte. „Vostre livre se fait", scrie poetul către Péronne: „le livre où je mets toutes mes choses" (cartea dumitale se face... cartea în care-mi pun toate cele), registrul în care examinează cu grijă documentele poetice depuse anterior într-un cufăr [2]. În cele din urmă, naraţiunea nu este decît mijlocul de a asigura unitatea unei culegeri

[1] Williams, 1969, p. 434.
[2] Williams, 1969, pp. 438, 441—442, 444.

de poezii şi de bucăţi de elocinţă. Trei nivele de adevăr se suprapun: fata, cartea şi, mai adînc, vocea poetului care *voir dit*, „spune adevărat", adică potrivit exigenţelor limbajului pe care şi l-a ales. Însă, pe la 1360, nu putea alege altul şi nu există alt fel de libertate în afară de aceea oferită de aceste jocuri emblematice implicate.

L'Espinette amoureuse de Froissart, unde recunoaştem o imitaţie a acestui *Voir dit*, şi care brodează, pe canavaua unei Declaraţii, o amintire din copilărie, fictivă foloseşte cadrul Întîlnirii ca să introducă unul din episoadele iniţiale: Judecata lui Paris (v. 339 s)[1].

Povestirea cîntată

Prin expresia „povestire cîntată" („récit chanté") înţeleg un discurs poetic, cu funcţie narativă, suportat de o melodie care nu mai este nici factor de legătură, nici element ce-l defineşte ca totalitate. Este vorba de o distincţie riguroasă, pe care n-o vom putea respecta ca atare în toate cazurile concrete. Mi se pare însă că explică unele opoziţii pertinente la nivel textual, mai ales în sintaxa narativă. Cîntul defineşte, de asemenea, mai mult sau mai puţin imprecis, microunităţile poemului (strofe, „laisses"); el nu mai constituie un factor de coerenţă globală a povestirii.

Aceasta scapă de constrîngerile pe care i le impunea, în „la chanson de toile" sau în pasturelă, discursul „liric", şi contrastează mai hotărît cu poezia marelui cîntec curtenesc. Valorile de timp predomină; scurgerea unei durate, interioară textului, spulberă şi tinde să şteargă clipele de efuziune, de pură enunţare, care nu se proclamă decît pe ea însăşi. *Sensul* devine ireversibil. Discursul liric trecea dincolo de individ, asumîndu-l la nivelul celei mai înalte generalităţi: cea a spunerii ("le dire") însăşi. Prin actul prin care se afirma gramatical în *je*, subiectul era abolit. Aşa se explică concentrarea discursului, şi tot aşa, un mod de a-şi înălţa materia la statutul potenţial, de existenţă nepercepută, încă nesub-

---

[1] Fourrier, 1963, pp. 29–39.

ordonată experienţei. Poate că în felul acesta se formula un protest implicit împotriva unei realităţi, căreia îi substituia cu preţul unei rupturi fundamentale, chiar la originea producerii sensului, un univers de esenţe visate: de aici o contradicţie, generatoare a unei ambiguităţi proprii acestei poezii. Deşi nici discursul liric nici naraţiunea cîntată nu-şi particularizează cu adevărat tema, cea de-a doua, centrată pe un *il*, aparent obiectiv, are o aptitudine deosebită să prolifereze în acţiuni. Subiectul său, împrumutat, fie şi fictiv, dintr-o întîmplare, este propus ca pură trecere: poemul îl fixează. Aşa se explică tensiunea dintre materia şi practica povestirii, o tendinţă către apologie, o apărare a evenimentului şi parcă o corectare a istoriei; şi tot aşa, antiteza, paralelismul; anarhismul integrat semnificaţiei operei [1]. Tipurile îşi păstrează un fel de autonomie; ele se grupează destul de uşor în serii variate între care se stabilesc relaţii de contiguitate mai curînd decît relaţii metaforice. Opera se proiectează şi aici pe planul universalului; însă al unui universal, ca să zic aşa, specific, caracterizat printr-o anumită rigiditate, şi care, mai curînd decît să-şi asume experienţa în întregime, alege restrictiv din ea un moment privilegiat, ce va fi perceput ca o esenţă [2].

Forma cea mai caracteristică a povestirii cîntate este, se înţelege, epopeea [3]: dar nu este singura. Vom vedea în capitolul următor prin ce trăsături formele acestea se opun, global, naraţiunii care nu este cîntată. În general, situaţia de povestire („situation de récit") este mai puternic codificată, ca să folosim expresia lui R. Barthes cînd se referea la texte produse de „societăţile arhaice" [4].

Acestei varietăţi poetice îi aparţin textele cele mai vechi, în limba vulgară, „franceza", care au ajuns pînă la noi: legate destul de strîns de ritualurile bisericeşti, ele îndeplinesc o funcţie spaţială în biserică, locul ce li se cuvine. În vremurile îndepărtate în care au apărut, biserica mai era încă, în

---

[1] Cf. Adorno, 1958, pp. 50–55 şi 73–87.
[2] Vance, 1970*a*, pp. 41–45; Zumthor, 1970*d*, pp. 819–821.
[3] Lord, 1960.
[4] Barthes, 1966, p. 22.

mijlocul unei societăţi rurale, menţinută datorită unităţii cel puţin aparente, a unei credinţe, casa prin excelenţă, adesea singura construită din piatră, clădirea al cărei material, el însuşi, nega caducitatea tuturor celorlalte lucrări omeneşti. Acţiunea care se desfăşura aici (măsură şi plan de referinţă al aventurii colective, cu decorul ei de mobile, unelte, haine, cărţi, funcţionalizate cu precizie de către practica liturgică) se descompunea, de-a lungul anotimpurilor, în gesturi succesive, care, fără să fie de o periodicitate riguroasă, prin încetineala, repetarea, transformările lor nespus de mici, trimiteau neîncetat la o tradiţie voit imuabilă şi participau, într-o oarecare măsură, la perenitatea dramelor figurate în piatra portalelor. Spaţiu iniţial, şi la început, poate unic, al unei arte care se căuta, umplînd cu cîntul şi vorba lui vidul bolţilor, şi satisfăcînd aşteptarea trezită în *populus christianus* de viziunea unui rit la care nu participa cu totul [1].

Această funcţie determină natura povestirii, a cărei intenţie implicită este promovarea participării. Naraţiunea şi învăţătura (în sensul cel mai larg al acestui cuvînt) coincid. Sîntem foarte aproape de mitul propriu-zis. În povestirea despre martiriul Eulaliei sau al lui Ştefan, despre suferinţele voluntare ale lui Alexis, denotaţia dispare în faţa conotaţiilor morale sau mistice. Naraţiunea are structurile ei autonome, însă ea se vrea producătoare de înţelepciune. Ea se află la modul virtual imperativ; trecutul se referă la un viitor îndepărtat, dar perfect închis de doctrină [2].

Este de reţinut faptul că nu cunoaştem asemenea povestiri decît pentru evul mediu timpuriu, pînă în pragul veacului al XII-lea. Mai tîrziu se produce o disociere: învăţătura se concentrează într-un discurs didactic, ce umple adesea, ca o glosă, o povestire căreia i se restituie statutul ei de istorie. Dar atunci, aşa cum vom vedea, cîntul a fost cu totul abandonat, semn de profundă mutaţie.

---

[1] Cf. Zaal, 1962.
[2] Weinrich, 1970.

În această fază arheologică a analizei trebuie să se fi schiţat o evoluţie, din care numai unele momente ne mai sînt perceptibile, dar care nu pot fi lăsate deoparte. Pot fi întîlnite, de pildă, cîteva texte cu structură ambiguă, care ar putea reprezenta, din punct de vedere istoric, o fază intermediară între cîntul narativ şi naraţiunea cîntată. Exemplul cel mai limpede (şi, dealtfel, de o mare frumuseţe) este un poem de 31 de terţine cunoscut fie sub numele de „Comentariu la Cîntarea Cîntărilor" fie după cuvintele cu care începe, *Quant li solleiz*[1]. Transcriu după ediţia paleografică a lui Förster-Koschwitz, *Uebungsbuch*, p. 163:

Quant li solleiz converset en leon,
En icel tens qu'est ortus pliadon,
Per unt matin,
Une pulcellet odit molt gent plorer
Et son ami dolcement regreter;
E io lli dis:
„Gentilz pucellet, molt t'ai odit plorer
E tum ami dolcement regreter:
Et chil est illi..."
...„Li miens amis, il est de tel paraget
Que neuls on n'en seit conter lignaget..."

(„Cînd soarele se află în Zodia Leului, cam cînd se trezesc Pleiadele, într-o dimineaţă am auzit o fată ce plîngea înduioşător şi se tînguia de lipsa iubitului ei. I-am spus: « Nobilă fată, te-am auzit plîngînd mult şi tînguindu-te cu jale de lipsa iubitului tău; cine-i el?...» « Prietenul meu este atît de nobil, încît nimeni n-ar putea spune din ce neam se trage... »")

Vedem că începutul seamănă, în mod curios, cu formula iniţială a povestirilor din registrul Întîlnirii, fapt ce-ar putea fi o mărturie despre vechimea acesteia. Dar textul, în desfăşurarea lui, este dublu condiţionat: din punct de vedere narativ, de pasajele biblice pe care le copiază (vreo cincisprezece versete din *Cîntarea cîntărilor*, I, II, IV, şi V), iar din punct de vedere stilistic, de procedee mai apropiate

[1] Lausberg, 1954; Poerck, 1963, pp. 8—9 şi 20.

de cele ale epopeii decît de ale textelor examinate mai sus; sînt folosite cu deosebire, formule care funcționează ca legături ce prind unul de altul fragmente de enunț și creează între ele un ritm care se accelerează către sfîrșit: în pasajul citat, a fost remarcat paralelismul perfect dintre versurile 5 și 8; două formule alternează de la un capăt la altul al textului și constituie unități ritmice de patru silabe, utilizabile, așadar, ca prim emistih al unuia din versurile lungi, sau pentru versul scurt: prepoziție sau conjuncție monosilabică (adesea *por*) + posesivul *mon* sau pronumele *mei* + *amour*. De la terțina 22, apare altă formulă, cu dublu modul ritmic, repetată de unsprezece ori în 30 de versuri: nume propriu de personaj biblic, precedat de un termen monosilabic (*et*; *danz*, „sire“) sau bisilabic (*et danz*, *al tems*), totul formînd o sintagmă de patru silabe: *al tems Noé* (v. 66), *danz Abraham* (v. 67), *et Samuel* (v. 72), sau de șase: *et danz Abinmalec* (v. 71), *et dam Nazarias* (v. 83). Printr-un efect ce pare voit, poemul se termină cu o variantă a acestei formule, dînd un nume propriu de oraș, după o prepoziție locativă: *en Nazareh*... După ce prietenul absent a fost strigat de atîtea ori, iar cei ce l-au căutat au fost și ei enumerați, discursul a găsit locul unei permanențe: sintaxa, vocabularul, tema și învățătura converg în aceste ultime patru silabe.

Efectul formulelor prezintă o oarecare analogie cu cel pe care-l produce refrenul în *Bele Aiglentine*, cu o singură mare deosebire: formulele sînt integrate în însăși desfășurarea narațiunii, contribuind la crearea unei acumulări interne (nu un ritm impus de cine știe ce imperativ), și desenează echivalentul textual al unei durate proprii evenimentului: căutarea iubitului. Această deosebire este cu atît mai izbitoare cu cît ritmul versului (4+6, 4+6, 4) este fundamental același ca cel din *Bele Aiglentine*.

În cele mai multe din povestirile cîntate cu funcție liturgică, argumentul este luat din vreo viață de sfînt transmisă de tradiția latină. Deși caracterele esențiale ale narațiunii sînt aceleași, din punct de vedere formal, trebuie distinse două subgrupe.

Unele folosesc, într-adevăr, un model liturgic preexistent care le funcționalizează într-un mod special. Exemplul prin excelență este venerabila *Séquence d'Eulalie*, cel mai vechi text poetic francez (sfîrșitul secolului al IX-lea): trimit la analiza ei stilistică pe care am schițat-o cîndva [1]. Narațiunea pe care o comportă acest vechi poem seamănă, prin dimensiunile ei mici, condensarea și închiderea asupra ei însăși, cu modelul acelor *Exempla* despre care va fi vorba în capitolul următor. O acțiune împlinită de agenți umani, martiriul sfintei, este încadrată, asemenea panoului central dintr-un triptic, de două voleturi ce trimit la o dramă supraterestră: intenția demoniacă la început, prezența unui dumnezeu mîntuitor la sfîrșit. Primul volet este orientat în așa fel încît o parte din agenții umani par, datorită înlănțuirii propozițiunilor și ritmului clauzelor, că pornesc din el. La sfîrșit, o rugăciune rostită de victimă și reluată de poet asigură transferarea pe planul definitiv. Nu intervine nici un factor extern: totul pornește de la premise indiscutabile. După ce a fost expusă situația inițială, povestirea propriu-zisă pe care o generează se construiește în două părți numeric egale și semnificative: 7 + 7 (rîndurile 11—17, 18—24). Ansamblul constituie astfel o unitate închisă, conținută de un sens moral explicit.

Alt exemplu vechi: tropul epistolei sărbătorii Sfîntului Ștefan, unde fiecare din cele douăsprezece cuplete amplifică sau glosează o frază din *Actele Apostolilor*. Dar poate că și aici avem de-a face cu o formă de tranziție. Cupletul de cinci versuri decasilabice monorime (sau monoasonanțate) este identic cu cel din *Alexis*, iar forma discursului, țesută din reluări, paralelisme lexicale sau sintactice, amplificări hiperbolice, este foarte apropiată de epopee. Începutul este tipic (după Föerster—Koschwitz, p. 167):

Por amor Dé, vos pri, saignor barun,
Seet vos tuit; escotet la leçun...

---

[1] Zumthor, 1963*a*, pp. 53—55; cf. Avalle, 1966, pp. 147—251.

(„De-l iubiți pe Dumnezeu, domnilor, așezați-vă și ascultați textul latinesc pe care-l vom citi...") Această intervenție a autorului constituie una din mărcile formale aproape constante ale discursului epic... Sfîrșitul poemului (versurile 57—59), tematic identic cu cel din *Eulalie*, comportă o afirmație didactică explicită care, întrerupînd continuitatea textuală, lasă în suspensie ceea ce a fost spus mai înainte și invită auditorul să-l prelungească întrucîtva:

Oi est la feste, sicum avet oi,
Prium li tuit, nos qui sumes ici,
Qu'il prie Dé qu'il ait de nos merci.

(„Astăzi este sărbătoarea [acestui sfînt], ați auzit. Să ne rugăm cu toții de el, noi cei de pe pămînt, să-i ceară lui Dumnezeu să ne ierte.")

Figurația de agenți și acțiuni se înlănțuie în secvențe a căror ordine necesară predomină asupra unității atemporale a cîntecului. Propozițiunile succesive sînt generate de un text latin în care fiecare glosă, rînd pe rînd, reia la început enunțul, și-l amplifică într-un mod, în principiu, imprevizibil. De exemplu, al VI-lea cuplet:

tema:

Surrexerunt autem de synagoga:
encontre lui ses drecerent trestuit
(„atunci toți s-au ridicat împotriva lui"),

amplificare:

distrent ensemble mauveis mes (= om es?) cetui
(„spuseră împreună: acesta este un om rău"),

explicitarea cuvintelor precedente și motivarea acțiunii următoare:

il a deable qui parole en lui

(„este stăpînit de un diavol, care vorbește prin gura lui"), concluzie ce servește ca anunțare a propozițiunii expuse în cupletul VII:

jotun ensemble por deputer o lué
(„să ne adunăm ca să ne luptăm cu el")

finalitate (iluzorie) a enunțului:

et și arrun l'escience de lui
(„astfel vom scoate din el toată știința")

Acumularea este străbătută și polarizată de un dinamism care ne apare ca un lanț de cauzalități și de consecințe. Lipsit de schema tradițională generatoare, de formula inițială proprie cîntului narativ, acest lanț se desfășoară, în *Saint Etienne*, pornind de la frazele latine succesive ale textului sacru: textul constituie un cadru general, el însuși narativ, ce înglobează și justifică povestirea a cărei structură generală o determină.

„Cîntecele despre sfinți", a căror tradiție este atestată cu precizie în practica liturgică din secolele X și XI, nu cunosc această servitute. Este drept că narațiunea respectă, în acest caz, mai mult sau mai puțin fidel, vreo *Vita* latină. Însă legătura slăbește foarte mult. Textul latin dă o informație, și unele fraze sugerează o anumită idee, o anumită imagine, influențează într-o măsură oarecare înlănțuirea propozițiunilor: dar narațiunea nu este determinată de el în mod riguros. Statutul său, în ceea ce privește cîntecul francez, se aseamănă cu cel al istoriei trăite, al unei experiențe a cărei redare, datorită unor reguli caracteristice și pe un plan care-i este propriu, va constitui echivalentul ei figurativ. În acest sens trebuie să înțelegem referința expresă pe care o face la o „carte latinească" prima „laisse" din *La Chanson de sainte Foy*.

Cu siguranță că *Saint Léger* din secolul al X-lea urmează o *Vita* mai de aproape decît o vor face cîntecele ulterioare: nu este decît o chestiune de dozaj; relația ce unește și deose-

beşte textul latin de cel romanic rămîne neschimbată. Partea din *Saint Léger* care povesteşte martiriul eroului este foarte semnificativă sub acest aspect (cupletele XXVI—XXXIX; paragrafele 13—22 din latină, după Förster-Koschvitz). Cupletul 26, după ediţia Avalle, 1967:

Hor en aurez las poenas granz
Quae il en fisdra, li tiranz.
Li perfides tam fud cruels,
lis ols del cap li fai crever.
Cum si l'aut fait, mis l'en reclus.
Ne soth nuls hom qu'es devenguz.

(„Veţi asculta acum chinurile la care l-a supus tiranul. Făţarnicul acesta a fost atît de crud, încît a pus să-i scoată ochii şi, după ce a făcut acest lucru, l-a zvîrlit în închisoare: nimeni n-a aflat ce i s-a mai întîmplat"), ceea ce corespunde latinescului: *Qui pergentes, duxerunt eum extra civitatem, et implentes jussa principis Ebroini eruerunt oculos ejus a capite. Sed cum lumen sustulerunt forinsecus humanum, intrinsecus incluserunt divinum; et tradentes eum custodibus in quodam eum perduxerunt coenobio in quo latuit* („Pornind la drum, l-au scos din oraş, şi, ca să împlinească porunca stăpînului lor Ebruin, i-au scos ochii din cap. Dar, lipsindu-l de lumina omenească, extrinsecă, i-au dat lumina divină, intrinsecă; apoi, lăsîndu-l în grija paznicilor, a fost dus într-o mănăstire, unde a fost ascuns").

Opoziţia este izbitoare. Sînt păstrate două elemente tematice: ochii scoşi, dispariţia. Însă punctul de plecare al propoziţiunilor, în textul francez, este o afirmaţie morală (cruzimea lui Ebruin), a cărei urmare nu este decît o consecutivă. Textul latinesc introduce o reflecţie de un ordin mult mai abstract (cele două lumini), dar redă implicit o consecinţă a acţiunii ce precede. Este pe cale să se constituie un model narativ romanic: povestirea se realizează pe grupe de propoziţiuni care formează secvenţe mai mult sau mai puţin închise, izbucnind datorită unor intervenţii de autor sau unor exclamaţii, şi sînt legate între ele prin formele recu-

rente [1], a căror funcţionare a fost studiată de N. van den Boogaard în *Sainte Foy* [2]: anumite dispoziţii prealabile, cu o foarte îndepărtată analogie cu ceea ce se observă în registrele lirice, leagă motivele şi formulele în virtutea unei „ordine ideale", pe care nu am putea-o asimila vreunei tendinţe universale a narativităţii ca atare; astfel, fiind vorba de sfînta — eroină, menţionarea corpului ei precede întotdeauna, în cadrul unei secvenţe, figurarea dispreţului (ei) faţă de suferinţă sau desemnarea lui dumnezeu; menţionarea inimii o precede întotdeauna pe cea a morţii; se simte desprinderea unei scheme teoretice, care prescrie o succesiune de la care poetul ezită să se abată: corp-inimă-martiriu-dispreţ faţă de suferinţe-diavol-dumnezeu-rău-rugăciune-moarte. Fiecare dintre aceste motive se realizează la diferite nivele: într-un semn combinat cu altele în cadrul unui lexem oarecare; într-un cuvînt-temă; într-o frază, o „laisse" sau o suită de „laisses". Se obţine astfel o serie de modele identice, introduse unul în altul („emboîtés"),

Mi se pare probabil ca, în epoca arhaică, mai multe sisteme să fi fost încercate în acest fel. Sau, cel puţin, modul de înlănţuire este întotdeauna determinat de o structură profundă, şi are mult mai mare importanţă pentru analiza acestor texte decît procedeele retorice înregistrate cîndva de Curtius în *Alexis*. Faptul acesta este cu atît mai izbitor cu cît însăşi limba celor mai vechi texte s-a constituit, după toate aparenţele, atît impotriva ei însăşi (ca dialect de uz cotidian) cît şi împotriva modelului latin [3].

Sfîntul, subiect impersonal al povestirii, are statutul prin care, în altă parte, este definit strămoşul mort, sanctificat şi asimilat forţelor supranaturale: viaţa aparţine trecutului, ea dispare dacă întîlneşte ceva ce nu mai este viaţă, ci sursă a unei energii infinit mai intense. Naraţiunea vehiculează speranţa unei veşnice reîntoarceri. Ea se sfîrşeşte cu o moarte, ce trimite la declaraţia morală cu care s-a deschis primul cuplet. Fazele intermediare sînt abolite, ele nu mai există

---

[1] Zumthor, 1963*a*, pp. 62–66.
[2] Boogaard, 1962.
[3] Zumthor, 1963*a*, pp. 74–79; cf. Avalle, 1970*b*.

decît ca un discurs care poartă o concluzie necesară, implicată. Imprevizibilul este accidental, cu totul integrat unei veracităţi masive, pe care o serveşte în măsura în care, provocînd surpriză, subliniază desăvîrşita regularitate a înlănţuirilor. Acestea permit să fie proiectată, prin cuvînt, imaginea unei progresii şi a unui alt timp, virtual, abstras din el însuşi, în aşa fel încît nu mai este decît o semnificaţie alegorică. Eficacitatea discursului poetic depinde de sintaxa lui narativă.

Din această foarte veche poezie nu ne rămîne decît un număr restrîns de texte. Un manuscris copiat în Anglia, în secolul al XII-lea, ne-a păstrat o incontestabilă capodoperă: *La Chanson de Saint Alexis*, a cărei perfecţiune formală dovedeşte maturitatea unei arte ajunse la punctul ei de echilibru şi care, fără îndoială, se afla în pragul unui declin ce trebuie să fi fost rapid. Citez primul cuplet (ed. Storey):

Bons fut li secles al tens ancienur,
Quer feit i ert e justise ed amur;
S'i ert creance, dunt or n'i a nul prut.
Tut est muez, perdut ad sa colur:
Ja mais n'iert tel cum fut as anceisurs.

Pe vremea Străbunilor („lumea era plină de virtuţi; se făcea dreptate şi oamenii se iubeau. Era credinţă, din care astăzi n-a mai rămas nimic. Toată lumea s-a schimbat, şi-a pierdut culoarea. Nu va mai fi niciodată aşa cum a fost pe vremea strămoşilor noştri.")

Aşa începe poemul. Iată şi cupletul 125, ultimul:

Aiuns, seignors, cel saint home en memorie,
Si li preiuns que de toz mal nos tolget.
En icest secle nus acat pais e goie,
ed en cel altra la plus durable glorie!
En ipse verbe sin dimes: Pater noster.

(„Să-l păstrăm, domnilor, pe acest sfînt, în amintirea noastră. Să-l rugăm să ne ferească de orice rău. Să ne aducă linişte şi bucurie pe lumea aceasta, şi slava veşnică pe cealaltă.

În aceste vorbe [*sau:* bizuindu-ne pe aceste vorbe; *sau:* cu această convingere?] să spunem, așadar: Pater noster").

Narațiunea, o dată mai mult, se deschide și se închide asupra unei lumi morale precis circumscrisă în limitele ei, ca între portal și absidă. De la început pînă la sfîrșit, povestea lui Alexis se desfășoară riguros ritmată de înlănțuirile numerice de care am pomenit în capitolul I și pentru care *Sainte Foy* constituie, dealtfel, un exemplu remarcabil [1]. Succesiunea lineară a cupletelor, redresată astfel, corectată de numeroase reluări, generează alte dimensiuni: cred că nu este cazul să le interpretăm în mod simbolic; totuși, ele definesc un spațiu intern al textului, astfel încît timpul acțiunii figurează global o stare, iar existența trecătoare devine imaginea statică a vreunei antinomii înscrise în structurile „istoriei" (în multiplele sensuri ale acestui cuvînt): renunțare înseamnă bogăție; moartea, viață.

Unitatea narativă coincide cu cupletul de cinci decasilabi, unde versul urmează întocmai schema sintactică, astfel că, la ultima silabă a celui de-al cincilea vers, se închide seria coordonărilor și a subordonărilor, acestea din urmă fiind mai rare. Rima sau asonanța marchează fonic această unitate și permite, atunci cînd este ascultată, să fie identificată. Fiecare cuplet constituie astfel un proces închis, unde nici o forță inerentă nu generează cupletul următor. Poemul este un ciclu de imagini. Din cuplet în cuplet, legătura se operează datorită unor reluări, repetiții, bifurcări, mai adesea de natură semantică decît lexicală: versul x comportă un anumit număr de seme (uneori de cuvinte sau de sintagme) identice cu ceea ce conține un vers $x - n$. Nu se poate, așadar, vorbi de stil formular propriu-zis: „formula", dacă ținem să păstrăm acest cuvînt, constituie aici o schemă semică combinată cu schema ritmică, a versului în general, sau a unui emistih.

Ordinea universală în sînul căreia se săvîrșește acțiunea este atît de neîndoielnică, încît ea nu mai are nevoie de alte motivații. Orice altă figurație, care nu este cea a sfîntului personaj, a tatălui său sau a mamei sale, este vagă sau absen-

---

[1] Segre, 1970*b*.

tă. Lumea în care se mişcă şi moare Alexis nu este reprezentată; este un fundal de aur uniform într-un cadru îngust, în care scene juxtapuse, aproape fără perspectivă, propun imaginea sfîntului, în diversele etape ale căutării („quête") sale. Dealtfel, o căutare care nu poate duce decît la moarte sau la miracol, lucru ştiut dinainte, astfel că întreaga povestire are sensul unei chemări, al unei întrebări la care auditorul este somat să răspundă, în termeni pe care nu are libertatea să şi-i aleagă. Prologul în proză, pe care l-a pus în fruntea poemului copistul manuscrisului Hildesheim, nu lasă nici o îndoială în această privinţă: „Ici cumencet amiable cançun e spiritel raisun...", ceea ce s-ar traduce prin: „Aici începe un cîntec plin de învăţătură a cărui semnificaţie morală o veţi recunoaşte". Auerbach a comparat cîndva textul latin din *Vita* lui Alexis cu cel din *Chanson*. Deosebirea este mare. Povestirea latină, monotonă, fără zdruncinături, şovăieli sau conflicte, lipsită de orice alt factor de ritm în afară de secvenţele semice din care este alcătuită, se deapănă ca o poveste, iar învăţătura pe care o transmite nu are nimic de-a face cu structura: această învăţătură provine de la un didacticism pus pe deasupra.

Nimic nu face să reiasă mai bine caracterul propriu al acestei *Chanson* decît o comparaţie a textului vechi cu diferitele remanieri pe care le-a suferit în secolele XII, XIII şi XIV [1]. De exemplu, cupletele 53 şi 54 şi pasajul corespunzător din versiunea asonanţată din secolul al XII-lea:

Suz le degrét ou il gist e converset,
Iloc deduit ledement sa poverte.
Li serf sum pedre, ki la maisnede servent,
Lur lavadures li getent sur la teste:
Ne s'en corucet net il nes en apelet.

Tuz l'escarnissent, si l tenent pur bricun;
L'egua li getent, si moilent sun liçon;
Ne s'en corucet giens cil saintismes hom,
Ainz priet Deu quet il le lur parduinst
Par sa mercit, quer ne sevent que funt.

[1] Henry, 1967, pp. 13—19.

(„Sub scara unde doarme și trăiește, [aici] se bucură de viața lui de om sărman. Slugile tatălui său, care slujesc familia [*sau:* fac treburile casei] îi aruncă lăturile în cap: nu se supără și nu strigă la ele [ca să se apere]. — Toți îl iau în rîs și-l cred nebun. Aruncă apă pe el și-i udă paiele pe care doarme. El nu se supără, preasfîntul om, ci se roagă la Dumnezeu să-i ierte, în marea lui îndurare, căci nu știu ce fac".

Sous le dégré ou il gist et converse,
La li aporte a mangier la pucele
Qu'il espousa, et sa feme doit estre.
A grant barnaige deduit sa grant poverte.
Li serf son pere, qui la maisnie servent,
Levent lor mins, hanas et escueles,

Les laveüres li getent sous la teste:
Ne s'en couroucе ne il nes en apele.
Tout l'escarnissent, s'il tienent por bricon,
L'aige li getent et moillent son liton;
Ne s'en courece icil saintismes hom,
Ains prie Diu que trestout lor pardoinst,

Par sa merci, mais ne sevent qu'il font.
Par une feste de sainte rouvison,
Monta li pere les degrés contremont
Et vist gesir son fil el grabaton.
Il l'apela, si l'a mis a raison:
„Biaus crestïens, ne savons vostre non.
Faut vous conrois de coi aiés besoing?
— Sire", dist-il, „Crestïens ai a non,
Et trestout cil qui levé sont des fons ...

(Traduc numai părțile adăugate: „Aici îi aduce de mîncare tînăra cu care s-a căsătorit și care trebuie [= ar fi trebuit, ar trebui?] să-i fie nevastă". — „Se spală pe mîini, [spală] ceștile și farfuriile" ... „Odată, cînd se pregăteau de Înălțare, tatăl lui, care urca scara, și-a văzut fiul întins pe culcușul murdar. L-a strigat și i-a spus: Bunule creștin, nu știm cum te cheamă. Putem să-ți dăm ceva de care ai nevoie? — Doamne,

răspunse [fiul], mă numesc Creștinul, ca toți cei care au fost botezați ...")

Această adăugare continuă pe aproape 80 de versuri. Autorul, așa cum se vede, a recurs la două feluri de amplificare: prin specificarea unei trăsături generalizatoare a textului vechi (v. 21), sau prin introducerea unei circumstanțe dramatizante (v. 17—18), care, în v. 29 și următoarele, alcătuind un lung dialog, ia proporții atît de mari, încît unitatea strofică este distrusă. Povestirea, eliberată, generează propria ei perspectivă, și nu mai are, în cele din urmă, altă măsură decît cea care provine din exigențele ei caracteristice.

Epopeea

Domeniul epopeii în limba franceză, „la chanson de geste", este unul dintre cel mai bine explorate din toată poezia medievală. În decursul ultimilor douăzeci de ani, o serie de lucrări remarcabile au reînnoit, în această cercetare, metodele clasice și au făcut posibilă punerea problemelor cu mai multă precizie. Mă mulțumesc, așadar, să dau aici elementele unei definiții și să sugerez cîteva principii de analiză. În *Anexă*, cititorul va găsi diverse informații complementare.

Autorii de cîntece de gesta au înaintat cu cîțiva pași mai mult decît autorii de cîntece despre sfinți pe calea ce ducea către autonomia discursului narativ. Strînsa înrudire inițială a acestor două forme poetice este probabilă, dacă nu sigură. Este cu atît mai vrednic de notat faptul că, din cele două varietăți de unitate formală încercate de cîntăreții de vieți de sfinți — cupletul regulat și cunoscuta „laisse" — numai aceasta din urmă, dealtfel mai recentă (în secolul al XI-lea) decît cel dintîi, a fost folosită de către cîntăreții de gesta. Voi reveni asupra acestui fapt care, într-o mare măsură, determină forma discursului; dar el nu poate fi cu totul despărțit de un alt fapt: atît cît se poate judeca după cele cîteva trăsături care s-au păstrat, lungimea celor mai vechi cîntece de gesta este de trei sau patru ori mai mare decît ceea ce pare a fi fost dimensiunea medie a unui cîntec despre sfinți, adică 1000 pînă la 2000 de versuri, față de 3 pînă la 600.

O constatare empirică, de ordin general, ne îndeamnă să valorificăm aceste diferențe materiale. Se pare, într-adevăr, că, într-o cultură în care transmiterea textelor se face oral, se stabilește o proporție inversă între durată și complexitatea structurală. Această lege se verifică în tot cursul evului mediu timpuriu. În secolul al XII-lea și în al XIII-lea, romanul scapă acestei legi. Voi reveni asupra acestei chestiuni.

Narațiunea este cîntată și, în ciuda sau tocmai din cauza extremei suplețe a strofei numită „laisse", o valoare muzicală, integrată povestirii, dă naștere unor transformări deosebite. Cele mai multe din textele vechi, care datează, fără îndoială, din perioada cînd s-a constituit această formă (nu mai puțin decît multe texte mai recente), comportă elemente recurente nenarative, cu funcție pur ritmică, sau operează întreruperi în povestire, care introduc un discurs personal, puternic valorizat prin însăși poziția lui: refren, trecere la persoana întîi, ca admirabilul „planctus" al lui Charles despre Roland sau, în același cîntec, formula concluzivă de „laisse", de tipul: „Dient Franceis: Dehet ait ki s'en fuit!" *(Roland*, ed. Moignet, „laisse" 82). Recent, a fost studiat efectul produs astfel în *Gormont et Isembard*, a cărei versificație („laisses" de octosilabi) pare să indice o vechime destul de mare [1]. Trecerea de la strofa regulată la „laisse" a putut, dealtfel, în decursul dezvoltării poeziei arhaice, să atenueze acest caracter „liric", mai accentuat într-un cîntec despre sfinți, ca *Alexis*, decît în *Roland*. Ceea ce, din clipă în clipă, în timpul desfășurării melopeii, li se făgăduiește auditorilor, nu este descoperirea unei acțiuni (cunoscută în liniile ei mari, chiar de la începutul povestirii, dacă nu chiar înainte ca aceasta să fi început), ci mai curînd surpriza și bucuria provocate de înlănțuirile imprevizibile ale cîntului: reluările, alternanțele și împletirea variată a celor trei timbruri melodice de care, după toate aparențele, dispunea cîntărețul. Fraza muzicală se identifică cu versul, orice modificare a cîntului determină o modificare în „laisse", adică în text, și viceversa. Rezultatul, la un nivel mult mai elementar decît în marele cîntec curtenesc, este o virtuozitate asemănătoare.

[1] Lonigan, 1970.

În termeni abuziv abstracţi, am putea spune că tema generală şi comună a cîntecelor de gesta, spre deosebire de cîntecele despre sfinţi, este „eroismul". Acest cuvînt, vag şi aproape incolor, ar desemna aici uimirea stîrnită în comunitatea umană de recunoaşterea puterii sale de acţiune, putere ce nu mai provine de la un dinamism extern, magic sau divin, ci dintr-un izvor în care se oglindeşte însăşi imaginea omului. Astfel, acţiunea narată păstrează o notă impersonală: subiectul este Guillaume sau Roland, dar la fel de bine spada Durandal („laisses" 171—174 din *Roland*, manuscrisul de la Oxford). Însă această acţiune este fără seamăn, ea este model de acţiune, iar epopeea îi repetă la nesfîrşit formula. Aşa se explică prezenţa hiperbolei, aşa se explică absenţa aproape totală a metaforelor. Narînd o astfel de acţiune, cîntăreţul o produce; repetînd-o (în cadrul aceluiaşi cîntec; sau datorită unui şir de declamaţii; sau fiindcă, în peregrinările lui, cîntă şi alte cîntece de gesta), îi conferă o redundanţă proprie, iar aceasta constituie minunea epică, fără început şi fără sfîrşit. „Eroul" nu există, aşadar, decît în cîntec, dar există totuşi şi în memoria colectivă alimentată de oameni, de poet şi de public.

Poate că de aceea cîntecul de gesta se caracterizează printr-o coerenţă formală foarte puternică: ea este perceptibilă la nivelul lexical şi sintactic, ca şi la cel al motivelor, şi, într-o oarecare măsură, este proprie nu numai fiecărui text în parte, ci şi totalităţii acestor texte. Se naşte întrebarea dacă noţiunea de registru, aşa cum a fost definită atunci cînd m-am ocupat de marele cîntec curtenesc, poate fi aplicată şi aici. Răspunsul nu este simplu. Eu prefer să răspund negativ la această întrebare, dintr-un unic motiv: ordinea necesară a propoziţiunilor narative (cauzalitate-implicare) introduce în sistem o dimensiune temporală, a cărei absenţă caracterizează, în schimb, cîntecul liric. Se pare că este preferabil să nu se recurgă la acelaşi termen pentru a desemna două realităţi care, la urma urmei, sînt contradictorii. Voi vorbi despre „discurs epic" înţelegînd prin aceasta, în mod foarte precis, discursul constituit de textele de limbă franceză, — putînd fi datate, în mare, din 1080 pînă la 1180, înainte ca forma să înceapă să se disocieze sub influenţa altor modele.

Pe plan textual, în epopee, acţiunea nu este, ca în formele cîntului narativ, generată de o formulă iniţială tipică ce expune o situaţie. Ea este generată în virtutea unei definiţii prealabile, tradiţionale, a agenţilor. Aceştia se identifică cu o stare morală (cea a eroului sau a trădătorului) care serveşte drept motivare unică şi suficientă. Se întîmplă ca, trecînd de la un cîntec la altul, cutare personaj desemnat pe numele lui, de exemplu Guillaume d'Orange, să-şi schimbe statutul şi, din erou, să devină trădător, sau invers. Oricum, opoziţia subzistă. Aici funcţiile sînt mai stabile decît substanţele.

Adresîndu-se Francilor săi, ca să-i îndemne la luptă, Roland strigă:

Or guart chascuns que granz colps i empleit
Que malveise cançun de nus chantet ne seit!

(„Fiecare să aibă grijă să lovească năpraznic cu spada, ca nu cumva să se cînte despre noi un cîntec urît".) Cîntecul este cauza şi scopul acestei morale. Agenţii epici funcţionează ca nişte tipuri-cadru, însă ei introduc în discurs un dinamism specific, ce se răspîndeşte în propoziţii narative, ele însele relativ puţin numeroase şi previzibile în linii mari, ca şi în înlănţuirea lor. În schimb, pe măsură ce se succed, ele specifică mai mult sau mai puţin agentul tipic, actualizîndu-i virtualităţile, tinzînd să-l concretizeze, să facă din el un „personaj". Acest efect este destul de limpede în cele mai multe dintre cîntecele vechi: Roland, Guillaume d'Orange, Raoul de Cambrai şi multe altele sfîrşesc prin a căpăta un fel de figură „en profil perdu", gesturi proprii, un adevăr difuz dar specific care, în secolul al XII-lea, a intrat ca atare în tradiţie. Avem de-a face, fără îndoială, cu unul din acei factori care au provocat formarea ciclurilor epice, tot mai complexe, începînd cu sfîrşitul secolului al XII-lea, şi care nu-şi păstrează coeziunea decît datorită acestei legături [1]. „Personajul" Roland apare astfel în patruzeci de cîntece, şi a trecut şi la poeţii italieni ai Renaşterii.

---

[1] Cf. Frappier, 1967.

Un studiu sistematic al cîntecelor de gesta ar trebui să se bazeze pe o tipologie a agenților. Ea ar depăși cadrele acestei cărți, drept care aici nu pot face altceva decît să-i sugerez utilitatea. Potrivit schemei propuse de Pasqualino în legătură cu *Reali di Francia*, la cel mai înalt nivel de generalitate se opun două grupe: cei buni și cei răi. O conotație socio-religioasă, frecventă, transformă această opoziție în creștini-păgîni (sarazini). Această primă axă de distincții este tăiată de o alta, după cum agentul rămîne sau nu credincios caracterului său inițial: de aici trădători și renegați, de o parte, aliați sau convertiți, de cealaltă parte [1].

Se obține, așadar, distincția următoare:

BUNI RĂI

situația de conflict

din fire din fire

permanentă

prin căință sau conversiune

prin trădare sau renegare

zonă de schimb

În interiorul a ceea ce s-ar putea numi sistem semantic, intervin alte relații. Cele mai frecvente merg de la suveran la vasal, de la soț la soție și de la unchi la nepot, uneori de la prieten la prieten.

Conflictele rezultate sînt de mai multe feluri. Între buni și răi conflictul este general și îi privește nu numai pe agenții individuali, ci și mulțimea indivizilor zvîrliți în anonimatul unui plural colectiv. Transformările prin căință sau trădare se referă la agenții individuali, uneori la agentul principal, ca Isembart din *Gormont*. Agenții individuali, uniți printr-o relație specifică, se află pe poziții opuse din pricina unor conflicte particulare: suveran contra vasal (ca în cîntecele din ceea ce numim uneori ciclul revoluționar); soț contra soție, ca în *Le Voyage de Charlemagne;* sau unchi contra nepot, dar atunci conflictul este virtual, sau de ordinul neînțelegerii, ca, într-o oarecare măsură, începutul lui *Roland*. Aceste conflicte, ele însele, se pot datora unor cauze nobile sau ne-

[1] Pasqualino, 1970, pp. 87–110; cf. Kristeva, 1970, pp. 63–65.

demne; pot implica o comportare cinstită (dar neînţeleasă) sau o trădare; sfîrşitul lor va fi împăcarea sau pedepsirea. E. Dorfman, într-o carte recentă, definea, din alt punct de vedere, „naremele" caracteristice pentru cinci din cele mai vechi cîntece de gesta şi ajungea, pe baza lor, la o tipologie structurală de o surprinzătoare fixitate; sub suprastructurile textuale se reîntîlnea acelaşi model subiacent:

1. Certuri între rude
2. Insultă

de unde: 3 + 4 trădare + pedepsire
şi/sau: 3' + 4' faptă de vitejie + răsplată [1].

Se oferă posibilitatea unui anumit număr de opţiuni. Fiecăreia dintre ele pare să-i corespundă posibilităţi limitate de dezvoltare narativă. Catalogul acestor secvenţe rămîne de făcut; Rychner a făcut o primă încercare [2]. Oricum ar sta lucrurile, aceste secvenţe mai curînd se adună decît se organizează ca structuri elaborate. Aceasta explică o aparentă, dar înşelătoare, simplitate, precum şi menţinerea de la un capăt la altul al poemului, opoziţiei iniţiale ai cărei termeni nu se apropie niciodată; lumii luminoase şi pline a Binelui i se opune lumea întunecată şi goală a Răului, simetrică faţă de cealaltă [3]. Orice cuvînt este dublat: ceea ce într-o propoziţie este biserică, în propoziţia paralelă este „mahomerie"; împăratului îi corespunde „amiralul"; cavalerului, sarazinii cu armuri identice, cu armăsari asemănători, de o vitejie ce trezeşte aceleaşi elogii. Cu excepţia puţinelor calificări de culoare (umbră *vs* lumină), cea mai mare parte a vocabularului, a formulelor, a motivelor, serveşte astfel unui dublu scop, în virtutea unei ambiguităţi patetice, care constituie una din frumuseţile discursului acestei poezii.

Mişcarea narativă este întreruptă din cînd în cînd, mai ales în cîntecele vechi, de intervenţia unor elemente ce constituie tipuri grefate pe povestire şi care poate că au funcţionat într-o anumită vreme, ca indicii ai factorii ...

[1] Dorfman, 1969, pp. 17–27.
[2] Rychner, 1955, pp. 127–139.
[3] Bonnefoy, 1967.

discurs: rugăciuni[1]; plîngeri[2], scenă mai mult sau mai puţin alegorică despre moartea eroului[3]; în mod diferit, scene de sfat sau, uneori, digresiuni primăvăratice, luate dintr-un registru liric, contrastînd curios în acest context: de exemplu, începutul celei de-a treia „laisse" din *La Prise d'Orange*, ediţia Regnier:

Ce fu en mai el novel tens d'este;
Florissent bois et verdissent cil pré,
Ces douces eves retraient en canel,
Cil oisel chantent doucement et soëf.
Li cuens Guillelmes s'est par matin levez.

(„Era în mai, primăvara; pădurile înfloresc şi pajiştile înverzesc; apele cele domoale se retrag în albia lor; păsările cîntă melodios. Contele Guillaume s-a trezit de dimineaţă").

Forma discursului este determinată de structura strofei („laisse"). Cîntecul se organizează pornind de la aceasta; strofa („laisse") este celula lui constitutivă. Strofa „(laisse") este o unitate de conţinut şi totodată de versificaţie. Ea comportă un număr oarecare de versuri (de la 3, 4, 5 la 10, 15 sau 20 în cîntecele cele mai vechi) care oferă povestirea unei acţiuni încadrate de o frază de introducere (descriptivă sau asertivă: desemnare a subiectului, sau circumstanţă de loc sau de timp) şi o frază de concluzie (adesea în discurs direct). Marca externă a acestei unităţi se află în faptul că toate versurile strofei („laisse") se termină cu aceeaşi „asonanţă" (identitatea vocalei din ultima silabă accentuată a versului) sau aceeaşi rimă. Se semnalează în unele părţi o coincidenţă aproape constantă între frază şi vers: acesta, sau emistihul, corespunde în general unui element sintactic complet. Cu excepţia lui *Gormont*, toate celelalte cîntece de gesta sînt compuse din versuri decasilabice (cezura 4 + 6, foarte rar 6 + 4) sau din alexandrini (6 + 6): aceasta înseamnă

---

[1] Labande, 1955.
[2] Zumthor, 1963*c*.
[3] Le Gentil, 1969.

că unitatea fundamentală a limbii epice este un grup de 4 sau 6 silabe.

Două exemple. Strofa („laisse") 81 din *Roland*, ediția Moignet:

Olivier est desur un pui muntet.
Or veit il ben d'Espaigne le regnet
E Sarrazins, ki tant sunt asemblez.
Luisent cil elme, ki ad or sunt gemmez,
E cil escuz e cil osbercs safrez,
E cil espiez, cil gunfanun fermez.
Sul les escheles ne poet il acunter:
Tant en i ad que mesure n'en set;
E lui meïsme en est mult esguaret.
Cum il einz pout, del pui est avalet,
Vint as Franceis, tut lur ad acuntet.

(„Olivier este urcat pe o înălțime. Vede bine regatul Spaniei și pe sarazinii care s-au adunat în număr mare. Coifurile strălucesc, cu pietrele montate în aur, și scuturile, și cămășile de zale aurii, și țepușele, și steguletele legate de lănci. Nici măcar nu poate număra corpurile de luptă; sînt atît de multe că nu le poate afla numărul; în sinea lui, este foarte tulburat. Cît poate de iute, coboară de pe pisc, se apropie de Francezi și le povestește totul.")

Această „laisse" a fost precedată („laisse" 79) de o descriere directă a sarazinilor care se înarmează pentru ultimul asalt:

Lacent lor *elmes* mult bons, sarraguzeis,
Ceignent espees de l'acer vianeis;
Escuz unt genz, *espiez* valentineis
E *gunfanons* blancs et blois et vermeilz.

(„Își leagă bunele lor coifuri de Saragossa, își încing spadele de oțel vienez; au scuturi bogat împodobite, țepușe de Valencia, și steaguri albe, albastre și roșii.") (cf. 81, v. 4—6). În strofele 79 și 80, reacția lui Roland la această veste, și

discursul prin care își îndeamnă armata: „E! Deus la nus otreit!" („Dumnezeu să ne dăruiască această bătălie!")

Primul vers introduce subiectul și indică acțiunea a cărei urmare este narată în v. 10, unde este și sfîrșitul. Între acești termeni, verbul *voir*, raportat la subiect, introduce o descriere mergînd de la general și de la material (locul: v. 2) la particular și la uman (v. 3); versurile 4, 5, și 6 o amplifică cu ajutorul unor elemente ce rezumă strofa („laisse") 79; o concluzie o încheie la v. 7, explicitînd și precizînd cuvintele *tant assemblez* din v. 3; concluzie repetată hiperbolic în v. 8; urmează reacția afectivă (v. 9) și, față de strofa („laisse") 80, o antiteză care se va prelungi implicit în discursul strofelor („laisses") 83—86, anunțat de v. 11:

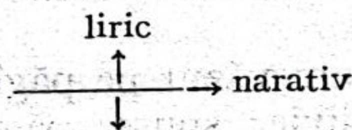
Dist Oliver: Jo ai paiens veüs ... (82)
... El camp estez, que ne seium vencuz!
Dist Oliver: Païen unt grant esforz; (83)
De noz Franceis m'i semblet aveir mult poi.

(„Olivier spuse: I-am văzut pe păgîni... Băgați de seamă, să nu fim învinși! Olivier spuse: păgînii au forțe mari; mi se pare că francezii noștri sînt tare puțini.") Roland îl contrazice, la fiecare vorbă, sporind tensiunea între acești termeni ireconciliabili, pînă la celebra scenă a refuzului de a suna din corn.

Este limpede că descrierea care „umple" („farcit") acțiunea ar putea fi mai mult sau mai puțin lungă: nu s-ar modifica decît un efect dramatic, nu și structura discursului. Acțiunea și „umplutura" („farciture") se disting printr-o marcă gramaticală: verbele din v. 1—10 sînt la trecut — prezent („compus"); cele din v. 2—9, la prezentul demonstrativ: doar anunțul discursului, v. 11, folosește trecutul punctual („simplu"). Datorită acestui din urmă element, unitatea, care părea închisă la v. 10, se redeschide. Nu am putea vorbi aici de circularitate, dar, dacă ținem la asemenea imagini, putem vorbi de cvasicircularitate sau, și mai bine, de spiralitate.

Dacă este adevărat că strofa („laisse") constituie unitatea epică, totuși ea nu este o unitate discretă, în sensul că se

depășește în continuitatea cîntului. Reluări, paralelisme, bifurcări sînt de aceeași specie cu cele din cîntecele despre sfinți, cu excepția faptului că mărcile sînt mai explicite pe plan verbal: ecoul semic implică aproape întotdeauna un ecou lexical și sintactic. În felul acesta se creează un contrast neîntrerupt între linearitatea textului și nelinearitatea narațiunii. Rychner, apoi alții, de exemplu, Hackett, au studiat diversele procedee de înlănțuire a strofelor („laisses"), drept care trimitem la lucrările lor [1]. Fenomenul se produce pe subansamblurile textului: serii mai mult sau mai puțin scurte de „laisses" (trei, patru, șase), legate strîns în succesiuni ierarhizate și adesea arborescente. La sfîrșitul unei serii, o ruptură lipsită de orice tranziție reînsuflețește narațiunea prin introducerea unui alt agent. Ne putem întreba în ce măsură aceste întreruperi au corespuns unui ritm al declamării. Sistemul se reduce la o opoziție simplă între ceea ce Vance numește un „dinamism narativ" și o „întîrziere lirică"[2]:



Dezvoltare și concentrare, progresie și similaritate. S-a propus clasificarea cîntecelor de gesta în „lirice" și „narative", după frecvența relativă a acestor două moduri. Această distincție este greu de susținut sub aspect teoretic; în practică, ea oferă unul din criteriile ce permit măsurarea transformărilor intervenite în sistem, în secolele XII—XIII, și care au redus tot mai mult funcția „întîrzierii lirice". Creșterea factorului narativ determină nu numai modificări ritmice ci și transformări la nivelul sintaxei și, cu timpul, chiar al vocabularului. J. Frappier a arătat acest lucru în legătură cu un detaliu care, deși pare foarte mărunt, este cu atît mai semnificativ: folosirea epitetelor pentru calificarea cailor [2].

---

[1] Rychner, 1955, pp. 74—107; Hackett, 1964; Vinaver, 1970, pp. 62—67.

[2] Vance, 1970a, pp. 44—45.

însăși legătura motivelor se deznoadă: efectele de real, pitorescul pătrund povestirea care-și pierde coerența tradițională. Ajungem la cîntecul *Aye d'Avignon*, al cărui „erou" este o femeie ce seamănă farmec și tulburare printre războinici ..., dacă nu la feericul *Huon de Bordeaux* și la acele romane de capă și spadă „avant la lettre" cum sînt cîntecele despre Regele Adenet, de la sfîrșitul secolului al XII-lea (Mary, I, 322—329; II, 48—49).

Această evoluție a formei epice, dacă o socotim dintr-un punct de vedere foarte general, nu se deosebește de aceea pe care au suferit-o toate sistemele poetice arhaice: ea a mers în sensul unei slăbiri a puternicelor constrîngeri originale. Așa-numita „laisse", ea însăși, după cum am văzut, a fost fără îndoială produsă, încă din secolul al XI-lea, de mișcarea aceea care, în secolele XII și XIII, avea s-o transforme în cele din urmă, în lungi tirade cu contururile șterse, și a căror unitate devine aleatorie, asemănătoare întrucîtva cu paragrafele din textele noastre moderne. Adaptînd, către 1270—1280, în *La Chanson du roi de Sicile*, modelul epic la lingușelile pe care voia să i le adreseze lui Charles d'Anjou, Adam de la Halle folosește strofa numită „laisse" altfel decît de obicei: el o reduce la dimensiunile standard de douăzeci de alexandrini rimați.

De fapt, cele mai multe din cîntecele de gesta care ne-au rămas atestă dezagregarea modelului. Acesta nu ne-a fost păstrat în forma lui inițială decît de vreo zece texte databile înainte de 1160 sau 1170. Odinioară, Curtius reducea, în mod paradoxal, la două numărul adevăratelor cîntece de gesta: *Roland* și *Gormont*. Asupra acestor texte vechi trebuie îndreptată, cu prioritate, atenția. Numai în ele poate fi percepută, în mod deosebit, specificitatea timpului epic. Aici discursul nu implică nici o noțiune de măsură abstractă, care să califice experiența. Ordinea cronologică nu mai are importanță. Scena cornului din *Roland*, adesea discutată deoarece ordinea și chiar numărul de „laisse" diferă în cele șapte manuscrise care ne-au păstrat-o [1], nu cere, după părerea mea, nici o reordonare. Aspectele nesatisfăcătoare din unele ver-

[1] Segre, 1969*b*.

siuni nu au în vedere decît o logică bazată pe cauzalități succesive. Acțiunea lui Gannelon este într-adevăr trădare, sau dreaptă răzbunare? Răspunsul la această întrebare diferă după cum se judecă din punct de vedere al viitorului (triumful mitului imperial, care pune temeliile dreptului public) sau al trecutului (o *faide*, de drept privat): un singur element este verificabil din punct de vedere poetic, necesitatea ca Roland să moară din vina altcuiva.

Viitorul se integrează prezentului sau trecutului povestirii; marca lui gramaticală proprie, viitorul, servește la anticipare, procedeu textual de legătură. Însă în strofele („laisses") de anunț (frecvente la începutul cîntecelor) se întîmplă ca un verb la trecut să exprime viitorul, referindu-l fictiv la o întîmplare căreia poemul se va integra; de exemplu, „laisse" 2 din *La Prise d'Orange*, ediția Regnier:

Oëz, seignor, franc chevalier honeste!
Plest vos oir chançon de bone geste:
Si comme Orenge brisa li cuens Guillelmes?
Prist a moillier deme Orable la saige;
Cele fu feme le roi Tiebaut de Perse;

Ainz qu'il l'eüst a ses amors atrete,
Et ot por voir mainte paine sofferte,
Maint jor jeuné et veillé mainte vespre.

(„Ascultați, domnilor, liberi și virtuoși cavaleri! Vreți să auziți un cîntec despre o frumoasă întîmplare eroică: cum a spus contele Guillaume orașul Orange? A luat-o de soție pe înțeleapta doamnă Orable, care fusese soția regelui Thibaud al Persiei. Înainte de a o fi fermecat cu dragostea lui, a avut mult de suferit, i-a pierit foamea zile de-a rîndul, i-a pierit somnul nopți de-a rîndul ...")

Viitorul este cunoscut de poet, de ascultătorii săi și de înșiși agenții acțiunii din povestire. Ca toată narațiunea, acest viitor este înglobat în eminenta demnitate a lucrurilor antice... a căror emblemă este constituită de însuși numele nărăvașului cal al lui *Roland*, în poemul de la Oxford: *Veillantif*. Cîndva, s-a încercat să fie interpretat ca un derivat

al verbului *veiller*, însă avem de-a face în mod evident cu o figură acumulativă, cvasialegorică, *vieil* + *antif* (*vetus* şi *antiquus*) cuvinte, dealtfel, atestate în limbă.

Se spune că *La Chanson de Roland* nu conţine decît trei verbe la imperfect: discursul trece de la prezent la trecutul punctual şi revolut, pentru a reveni la prezent, aruncînd uneori un *a été* („a fost") printre aceşti termeni încremeniţi ai duratei [1]. Însă distribuţia acestor trei forme pare nu atît dictată de o intenţie semantică autonomă, cît emanată din exigenţele proprii ale versului, din numărul de silabe şi asonanţe. Trecut şi prezent au rolul de elemente ritmice în aceeaşi măsură, sau mai mult, ca cel de expresie a relaţiilor temporale. În sînul marii dualităţi epice, secvenţele discursului apar determinate nu atît de proiectarea lor pe axa unei durate, cît de perpetua reafirmare a unei identităţi în asemănare: în acest fel, transformările narative nu fac decît să semnaleze la suprafaţă, nişte echivalenţe profunde [2].

Atemporalitatea relativă a naraţiunii epice este parţial legată de ceea ce s-a numit stilul formular [3], el însuşi bazat pe „laisse" şi funcţionînd doar în acest cadru. De douăzeci de ani încoace, au fost consacrate numeroase studii acestui mod de a spune. Aici nu pot decît să trimit la unele din cele mai recente [4].

O formulă este un model expresiv, definit prin trei caracteristici: un ritm (4 sau 6 silabe), o schemă sintactică şi o anumită determinare lexicală. Acest model (al cărui conţinut este o imagine, o idee, o trăsătură descriptivă) este adaptabil oricărui fel de situaţie tematică sau frazeologică. Poetul dispune de un mare număr de formule, care-l ajută să exprime diferite aspecte concrete ale unei situaţii, după necesităţile momentului. Numărul de ocurenţe ale fiecărei formule diferă mult de la cîntec la cîntec. G. de Poerck şi colaboratorii săi,

---

[1] Cf. Stefenelli-Furst, 1966.
[2] Kristeva, 1969*a*, pp. 435—436.
[3] Fellmann, 1962.
[4] Matarasso, 1962, pp. 270—300; Duggan, 1966; Mac Millan, 1964; Wathelet-Willem, 1964; Nagler, 1967; cf. Gittleman, 1967, pp. 107—147.

supunînd unui tratament mecanografic textul *Charroi de Nîmes* (1487 decasilabi, în total), semnalează:

130 de formule pentru primul emistic (385 de ocurențe);
70 pentru al doilea emistic (183 de ocurențe);
19 pentru un vers întreg (43 de ocurențe).

Însă această listă nu conține decît formule literal identice, nu și diferitele lor variante [1]. Sistemul se prezintă astfel ca un procedeu mnemotehnic, datorat oralității transmiterii[2], pe care autorii îl folosesc cu destul de multă libertate. Am citat la capitolul II exemplul formulelor care introduc descrierea unui atac de cavalerie (motiv foarte frecvent). Deocamdată nu avem lista completă a formulelor epice, însă existența sistemului este în afară de orice îndoială. P. Le Gentil a putut, pe bună dreptate, să scrie că discursul poetic, în cadrul tradiției, se definește nu atît prin formulă ca atare, cît prin sistemul formular [3]. Trebuie să distingem formulele interne, ce funcționează numai în interiorul poemului, și formulele externe, comune mai multor poeme, care sînt, pare-se, mai rare. Alte elemente, de care nu s-a prea ținut seama, devin perceptibile la acest nivel de generalitate: așa sînt intensificatorii monosilabici, *tant, si, moult*, pe care, reducînd printr-o transformare lexicală restul formulei, poetul poate să-i introducă în unitatea ritmică, pentru a modifica substantivul, verbul sau adjectivul, împingîndu-le către hiperbolă, sau pentru a introduce o amplificare ulterioară.

Formula nu are neapărat un sens autonom, nici chiar o rigoare sintactică absolută: caracterul ei principal este, fără îndoială, plasticitatea, aptitudinea de a se combina, din punct de vedere semantic și sintactic, cu orice fel de context. Pot fi distinse două specii: una mai mult sau mai puțin impusă de figurație, de exemplu, formulele de luptă studiate de Rychner încă din 1955: ele sînt în esență amplificatoare și dezvoltă în mod tipic semul „assaillir" („a asedia"), care poate fi tot atît de bine redus la acest singur verb; cealaltă specie, mai spontană în aparență, comportă o foarte mare varietate

[1] Poerck etc., 1970, I, pp. 111–116.
[2] Hitze, 1965.
[3] Le Gentil, 1963, p. 13.

de realizări: pură utilitate în anumite contexte, formula capătă, în altele, o valoare plină [1]. De exemplu, cele 57 de formule ce marchează graba de a acţiona, semnalate în şapte cîntece de către Mc Millan (104 ocurenţe): nucleul semic este „sans tarder" („fără întîrziere"); realizarea lexicală şi sintactică comportă un număr limitat de opţiuni cu o netă tendinţă preferenţială pentru unele dintre ele:

a) realizare printr-un verb la forma negativă (71 de ocurenţe); din punct de vedere lexical, acest verb poate să însemne „a nu face" sau „a lăsa să treacă timp": adică, de o parte, *arester* (de 23 de ori), *demorer* (de 8 ori), *sejorner* (de 2 ori), de altă parte, *targier* („a întîrzia") (de 28 de ori), *delaier* (de 5 ori), *atendre* (de 5 ori); din punct de vedere sintactic, negaţia se manifestă prin construcţia *ne s'aresta (mie)*, fie prin *ne volt* („vrea") + infinitiv, fie prin *sans* + infinitiv;

b) realizare nominală, printr-un substantiv derivat de la unul din aceste verbe, mai ales *demorance* sau *atente* (33 de ocurenţe): fie în combinaţie cu *faire (ne fist atente)*, fie cu *sans (sans demorance)*; un adjectiv, în general *grant*, poate să preceadă substantivul. Oricare ar fi realizarea, ea constituie aproape întotdeauna un grup ritmic de şase silabe.

Formulele din a doua specie sînt, se pare, mai puţin numeroase decît cele din prima: Mc Millan constată, în cîntecele pe care le studiază, frecvenţa aproape constantă a 40 pînă la 70 de formule în 1000 de versuri. De exemplu, formula introductivă *a apeler en prist*, sau apostrofa *entendez envers mi;* afirmaţia-răspuns care încheie discursul *Dire, bien avez dit;* blestemul *Deus te puist maleïr*. În scenele de luptă, formulele din prima specie acoperă uneori strofe („laisses") aproape întregi.

În general, formula constituie o microunitate de acţiune, aptă să se combine cu alte formule pentru a da naştere unei secvenţe pe care o vor putea împodobi diverse variaţii, în aşa fel încît efectul de repetiţie să se asocieze cu cea mai mare diversitate. De la un cîntec la altul, de la o versiune la alta a aceluiaşi cîntec, se pot vedea uneori mari diferenţe stilistice. E. Vance numeşte formula „unitate de experienţă",

[1] Mc. Millan, 1964, pp. 479–482.

în sensul că implică nu numai ceea ce figurează, ci și o valoare etică, cel puțin difuză, relativă la universul epic [1]. Totuși, instrumentul de care dispune în acest fel poetul nu-i permite decît variații cantitative, nu și calitative. Gestul pe care-l descrie formula are un caracter emblematic, fără nici o legătură necesară cu realitatea experienței cotidiene. Măreția morală a lui Charlemagne se exprimă prin lacrimi:

Ne puet muer ne plurt.

(„Nu se poate împiedica să nu plîngă.")

Dacă această declarație nu este considerată decît din punct de vedere al coerenței semantice superficiale, ea apare cel mai adesea contradictorie din punct de vedere tematic. În momentul cel mai dramatic din *Roland*, cînd Carol cel Mare, după ce a auzit, în sfîrșit, chemarea cornului, se pregătește să-și ajute nepotul, descrierea armatei pe care o adună („laisse" 137) începe printr-o acumulare de formule cu conotații luminoase:

Esclargis est li vespres e li jurz,
Cuntre le soleil reluisent cil adub...

(„Este un sfîrșit de zi luminos, armurile strălucesc în soare..."), și așa mai departe, pe cinci versuri. Apoi strofa („laisse") se rupe, ca să zicem așa, la mijloc:

Li emperes cevalchet par irur

(„Împăratul călărește plin de tristețe"), în așa fel încît concluzia formează un contrast patetic cu intonația:

N'i a celoi ki durement ne plurt

(„Nu se află vreunul care să nu plîngă îndurerat"). Această formulă reapare în strofa („laisse") următoare; primele ei

[1] Vance, 1970*a*, pp. 23—28 și 41—42.

două versuri, şi ele formulate, le contrazic de minune pe primele două din 137:

> Halt sont li pui e tenebrus e grant,
> Li val parfunt e les ewes curant

(„Munţii sînt înalţi, întunecoşi şi întinşi; văile, adînci; apele curg repezi.") În linearitatea textului, lumina răspîndită pretutindeni în această seară frumoasă se identifică cu groaza de întunericul ce creşte.

Am văzut, în capitolul I, ce ambiguitate comportă tema de studiu „cîntecele de gesta şi istoria". Cîntecul este conştiinţă de sine mai curînd decît reflectare a unei realităţi sau a unei experienţe trecute [1]. El compensează ruptura intervenită între real şi imaginar; nu exploatează o amintire, ci mai curînd o proiectează ca profeţie; în acest fel, cîntecul asumă ideologia difuză a unei colectivităţi, foarte dispersată din punct de vedere geografic, faţă de care îndeplineşte o funcţie foarte importantă: îi dăruieşte, prin pura ficţiune a povestirii, demnitatea amăgitoare, dar liniştitoare, a ceea ce, ieşind din cele mai necunoscute adîncuri ale istoriei, scapă virtual acţiunii timpului şi decăderii lumii. În acest sens, subiectul real al acţiunii este însăşi colectivitatea: acele plurale ce nu pot fi schimbate între ele, *Francs*, *Français*, *Chrétiens*, *barons*, care explică şi ritmează prin exclamaţiile lor periodice povestirea („récit") din *Roland*, sau *Charlemagne*, figură imperială, care le înglobează şi le reprezintă.

Polemicile cărora, de cincisprezece ani încoace, le-a dat naştere reînnoirea teoriei aşa-zis tradiţionaliste, au dus la o mai bună percepere a rolului poetului şi a naturii schimbului care se stabileşte între el şi publicul său [2]. Cîntecul este un dialog virtual, în care o parte o implică pe cealaltă. Motivaţiile discursului sînt şi ele duble; extrinsece şi constante, în măsura în care provin de la colectivităţi; intrinsece şi varia-

---

[1] Cf. Menendez Pidal, 1960, pp. 231–262; Köhler, 1968; Horrent 1970; Paquette, 1971, pp. 14–19.

[2] Le Gentil, 1963, pp. 10–12.

bile, dacă provin chiar de la text [1]. Predomină cînd unele cînd altele: de aici (cel puţin, din punctul nostru de vedere modern) diferenţele calitative foarte mari de la un text la altul. O mărturie adesea discutată a lui Pierre le Chantre (sfîrşitul secolului al XII-lea) face ironic aluzie la promptitudinea şi la uşurinţa cu care cîntăreţul răspunde la îndemnurile publicului, prin care trebuie să înţelegem: disponibilitatea ce constituie funcţia socială a cîntăreţului [2]. Oricare ar fi rigoarea cu care aplică regulile textului, niciodată cîntăreţul de gesta (foarte deosebit de truver) nu le impune ascultătorilor propria lui conştiinţă artistică; el subordonează intenţia particulară a spuselor sale îndeplinirii unei sarcini ce este aceea de a povesti încă o dată o fabulă moştenită [3]. De aici concentraţia lexicală, relativa sărăcie sintactică, predominanţa parataxei, acel tip de asceză a spunerii atît de izbitoare în cîntecele de gesta cele mai vechi.

Nici o concesie nu este făcută la ceea ce s-ar putea numi realul; nici o logică în afară de aceea care duce la generarea fiecărei secvenţe de către o secvenţă precedentă (nu neapărat *secvenţa*). Ciudată epopee această *Chanson de Roland*, în care „eroul" (dar este cu adevărat erou?) moare cu 1600 de versuri înainte de sfîrşitul povestirii! Chiar dacă faptul este explicat, aşa cum s-a şi făcut, declarînd că adevăratul erou este Charlemagne, lucrurile tot nelămurite rămîn: această logică ar cere ca textul să fie amputat de alte vreo mie cinci sute de versuri. Cîntecul se integrează în întregime tradiţiei care l-a produs; poeziei pe care o manifestă. Trebuie să trimitem la analiza făcută cîndva de Auerbach strofelor („laisses") 58–62 din *Roland*, manuscrisul de la Oxford [4]. Opoziţie între precizia simplă a enunţului şi ceea ce, la nivelul cauzalităţilor narative, apare ca o lipsă de precizie, ca o ambiguitate ce provine din incertitudinea în care se află auditorul: care din propoziţiunile auzite mai înainte dă naştere celei pe care o aude acum? Poate că ordinea cau-

---

[1] Vance, 1970*a*, pp. 10–11.
[2] Baldwin, 1970 II, p. 143.
[3] Vance, 1970*a*, p. 47.
[4] Auerbach, 1946, cap. V.; Cf. Gittleman, 1967, pp. 43–103.

zalităţilor şi a implicaţiilor se inversează: întrucît Roland trebuie răzbunat, el moare mai întîi; deoarece va muri, trebuie să fi fost trădat. Textul „se explică" greu, sau de loc. Construcţia prin parataxă şi paraleleismele accentuează acest efect. Juxtapunere abruptă de aserţiuni antitetice, cu trăsături simplificate, date succesiv ca argumente ale unei teze, şi care, global, constituie ficţiunea unei fatalităţi: a unei afirmaţii inaccesibile îndoielii şi chiar unor conflicte adevărate; numai armele se ciocnesc. Compoziţia generală a poemului se bazează adesea pe aceeaşi juxtapunere de elemente simple şi contrarii: *Roland* şi partea cea mai veche din *Guillaume* sînt constituite în diptic: prima parte, înfrîngere; partea a doua, istorie; *Le Voyage de Charlemagne* înglobează două părţi contrastante din punct de vedere tematic: cucerirea relicvelor la Ierusalim, conflict burlesc cu Hugon la Constantinopol. În alte poeme, de exemplu în *Le Couronnement de Louis*, această structură se dezvoltă ca o simplă acumulare de episoade succesive, fără legătură organică. Auerbach distingea în discursul epic o intenţie fundamentală: respingerea unei compoziţii articulate raţional, pentru a lăsa locul unui neîncetat du-te-vino al elementelor acţiunii, în care modalităţile şi chiar şi contrastele temporale se estompează. Povestirea reia, periodic, fiecare fragment, care dealtfel se bucură de multă autonomie, unitatea este o unitate „de ascultare" mai curînd decît de naraţiune propriu-zisă: „întîrzierea epică". Nu există discursuri lungi, nici raţionamente sau mişcări oratorice largi: închiderea („clôture") strofei („laisse") o interzice... cel puţin aşa se petreceau lucrurile în perioada cea mai îndepărtată, deoarece, la sfîrşitul secolului al XII-lea, acest caracter se va altera. Totul este prezent, actual; agenţii umani individuali sînt rari; lumea neînsufleţită nu este figurată decît prin scurte formule introductive care subliniază izolarea strofei („laisse"):

Halt sunt li pui et li mont tenebrus
Clere este la noit et la lune luisant.

(„Piscurile sînt înalte, munţii întunecaţi. Noaptea este luminoasă şi luna strălucitoare.")

Se înţelege că textele acestea lungi nu reprezintă în acelaşi mod calităţile ce ţin de ritm şi de închidere („fermeture"). Totuşi, aceasta este o tendinţă generală care le defineşte, permiţîndu-le să fie opuse, contradictoriu, altor forme de epopee, cea homerică de exemplu şi, se pare, epopeea germanică medievală.

Momentul scenic, desprins de orice evoluţie, extras din ganga temporală în care rămîne prinsă acţiunea reală, capătă o forţă atît de mare, încît se impune ca model moral. Faptul spus *(le geste dit)*, în mai mare măsură decît faptul trăit *(le geste vécu)*, propune un sens. Chiar dacă în firul discursului subzistă uşoare efecte de real, acestea sînt reluate pe planul unei alegorii latente. În mare măsură, acest discurs narativ este un discurs didactic. El manifestă echivalenţe care cer o interpretare, chiar dacă în ochii noştri este simplistă: Răul şi Binele, Eroul şi Fricosul, Dumnezeu şi Mahom, acea fisură în inima lucrurilor şi într-a noastră. Cîntăreţul care se pare că a introdus într-un *Roland* mai vechi lungul episod cu Baligant îşi dădea cărţile pe faţă şi, ca să nareze lupta aceasta culminantă între şeful păgînilor şi cel al creştinilor, folosea un vocabular mai abstract, un stil mai cumulativ, lungea strofele („laisses"), voind parcă să sugereze ceva de dincolo de discurs. Moştenitorii îndepărtaţi ai acestor vechi poeme, Boiardo, Ariosto sau Spencer, introducînd figuri explicite de alegorie, nu făceau decît să realizeze o tendinţă latentă în discursul epic francez chiar de la originea lui.

8. De la roman la nuvelă

În prima parte a secolului al XII-lea, se ridică la orizontul textelor noastre o formă poetică nouă, care, într-un răstimp de treizeci sau patruzeci de ani, se va diversifica în mai multe grupuri, ce-i drept, nu toate la fel de bine identificate: o narațiune versificată, dar care nu este cîntată. Am tratat, în capitolul II, despre aspectul ritmic al acestei transformări. Aici o examinez în forma discursului și mă abțin de la orice discuție istorică privitoare la origini. Se poate ca, în diferite moduri, forma aceasta să fi avut antecedente îndepărtate în ceea ce, ca să simplificăm, am putea numi folclor. Însă marca versului ce implică o intenție poetică și o reflectare asupra textului ca atare pare să fi fost folosită pentru prima oară de către clericii anglo-normanzi, în anii 1120—1130[1], apoi pe continent, începînd cu 1140—1150. Aceasta a fost, fără îndoială, alături de marele cîntec curtenesc, principala inovație suferită între secolele X și XIV de tradiția poetică medievală. Deși din punct de vedere cronologic cîntecul de trubadur și formele cele mai vechi ale povestirii necîntate sînt aproape contemporane, ele se opun ca două universuri deosebite prin dimensiuni, spațiu și structură internă. Universul narațiunii noi depindea, aparent, mult mai puțin decît celălalt, de tradițiile evului mediu timpuriu: formarea lui, progresivă și relativ lentă, a avut nevoie de aproape trei sferturi de veac și de multe experiențe despre care s-a păstrat un număr oarecare de documente.

Această varietate de narațiune se opune global tuturor formelor cîntate ale dircursului poetic: ea ne introduce în continuu, în timp ce cîntul, oricare ar fi structura lui melodică, este, prin definiție, în această cultură care nu a cunoscut lungile recitative fără întreruperi, discontinuu. Imaginile de circularitate sau de spiralitate, pe care le-am folosit mai înainte, n-ar mai avea nici un sens aici, de vreme ce ele se

---

[1] Legge, 1963.

referă la unele ritmuri generate, în globalitatea textului, de jocul unităților închise.

Ceea ce se înfruntă aici sînt cele două estetici de care a fost vorba în capitolul I. Pe scurt, și dintr-un punct de vedere foarte particular, ar putea fi considerate arhaice toate formele studiate în capitolele V și VII. Acum trecem de partea modernilor: de fapt, ne aflăm la începutul a ceea ce, justificat sau nu, se mai numește încă Renaștere, cea din secolul al XII-lea ajungînd la cealaltă fără o întrerupere adevărată. Vechea poezie, în toate manifestările ei, combina într-o structură totală substructuri legate ierarhic din nivel în nivel și care trimiteau, la nesfîrșit, unele la altele: în poezia nouă, tinde să se stabilească un discurs, multiplu, aditiv, a cărui finalitate se exteriorizează prin însuși acest fapt, în ciuda frecvenței sale complexități. Discursului *lumii* i se substituie discursul *asupra lumii*. Lizibilitatea textului devine o valoare fundamentală; chiar cînd este compus în scris, textul rămîne, desigur, multă vreme destinat declamării sau lecturii orale; totuși, s-a produs o transformare în modul de receptare. Așteptarea publicului se concentrează asupra motivațiilor temei și asupra dezvoltării acesteia. Pînă atunci, tema subzista prin ea însăși, „rațiunea" ei profundă se identifica cu însăși existența textului; de acum înainte, i se vor căuta justificări externe: la rigoare, pînă și în biografia autorului. De aici decurge caracterul general, explicit și discursiv al acestor povestiri, oricare ar putea fi, pe de altă parte, sobrietatea lor: înaintăm, parcă pe jos, într-un peisaj în care fiecare privire dă un relief neașteptat vreunui nou amănunt. Această imagine nu ar avea nici un sens, dacă ar fi vorba de cîntecul de gesta.

Scăpată de constrîngerile cîntecului, povestirea își găsește propriile ei dimensiuni, se poate dezvolta. Vocea nu mai este decît un mijloc de transmitere; funcția ei poetică, dacă nu dispare cu totul, nu mai este (datorită figurilor de sunete) decît ornament, la urma urmei minor. Ficțiunea, subordonată pînă atunci exigențelor melodice și ritmice, și parțial determinată de acestea, devine unul din cele două planuri de existență a textului: celălalt este planul „scriitu-

rii". Simultan, povestirea figurează un real exterior și se reprezintă ea însăși ca discurs: semn „al unui lucru" și totodată „pentru un lucru" [1], reprezentarea temporală explodează (să fie o întîmplare faptul că această explozie coincide cronologic cu dezvoltarea rapidă a comerțului, cu intensificarea circulației bunurilor?); se stabilește o tensiune între timpul povestirii și timpul unei vorbiri pe care această povestire și-o asumă în mod fictiv [2]. În cîntecul de gesta, chiar și în pasturelă, structura muzicală estompează această dualitate fundamentală a povestirii. Prin urmare, definițiile povestirii *(„récit")*, așa cum sînt ele admise astăzi, nu se aplică pe deplin decît noilor forme narative. Un „discurs ce interpretează o succesiune de evenimente de interes uman în unitatea aceleiași acțiuni", cum scrie Bremond [3]: succesiune care se opune simplei implicații deductive, pe de o parte; iar pe de alta, simplei contiguități a descrierii, și precum „efuziunii lirice", deși amîndouă sînt asumate frecvent de către narațiune și integrate temporalității acesteia, ca „circumstanțe". Voi reveni asupra noțiunilor de *unitate* și de *interes uman*. Totuși, putem admite, ca punct de plecare al analizei, că povestirea comportă o continuitate, virtual nelimitată, în expansiunea ei. În linii foarte mari, schema lui Bremond este aplicabilă în toate cazurile: tema trimite la o ameliorare care trebuie obținută, sau la o degradare previzibilă; fiecare din aceste alternative se subîmparte, teoretic, în funcție de două rezultate (pozitiv sau negativ) posibile; rezultatul pozitiv se împarte, la rîndul lui, în două (adevărat sau deceptiv). În practică, combinațiile sînt nenumărate, iar sintaxa propozițiilor narative deformează uneori schema fundamentală atît de mult, încît o face aproape de nerecunoscut. Totuși, o asemenea schemă explică principala trăsătură pertinentă a acestor povestiri: imprevizibilitatea, rezultată din mulțimea opțiunilor. Astfel se creează o durată care nu mai este, ca în marele cîntec curtenesc, intrinsecă poemului, ci o durată comportînd o valoare referențială.

[1] Morawski, 1970, p. 48; cf. Genette, 1969, p. 54.
[2] Cf. Weinrich, 1964.
[3] Bremond, 1966, pp. 62–63.

Iată, fără îndoială, de ce noţiunea de registru îşi pierde în cazul de faţă orice consistenţă [1]. Mulţi autori de povestiri, mai ales în mediul curtenesc (dar nu exclusiv acolo), au folosit, desigur, fragmente expresive registrale; au luat, cu deosebire din registrul declaraţiei, prin amplificarea motivelor sau a sintagmelor tipice, elemente de motivaţie care le-au permis să asigure coeziunea între mai multe acţiuni succesive. Am citat mai înainte *La Châtelaine de Vergi*, exemplu-limită, şi *Flamenca;* în alte texte, de exemplu la Chrétien de Troye *(Lancelot)* sau Jean Renart *(Lai de l'Ombre)*, nu subzistă nimic din funcţionalitatea registrală; dimpotrivă, numeroase monologuri, directe sau indirecte, multe dialoguri, dezvoltă retoric, ca meditaţie asupra acţiunii trecute sau viitoare, unele din formele nucleare ale cîntecului. La aceasta se reduce, în general, pretinsa „psihologie" a acestor romancieri. Alteori, de exemplu în începutul din *Conte du Graal*, adaptarea descriptivă a motivului primăvăratic produce un efect cu totul diferit de aluzia precisă şi de citat (de exemplu, cel pe care l-am semnalat în *La Prise d'Orange*): motivul face parte din dinamismul povestirii, el ţîşneşte dintr-o invenţiune tot timpul reînnoită, într-un spaţiu deschis, unde domneşte o libertate aparent suverană. Această distanţare şi această transformare a elementelor registrale explică importanţa luată, în tradiţia povestirii necîntate, de tipurile cu dominantă figurativă: ansambluri structurate semic şi, în parte, lexical, aceste tipuri funcţionează în fiecare text ca o formă de conţinut. De pildă castelul, rînd pe rînd semn de putere sau loc de încercare sau intrare către lumea fermecată: un număr restrîns de termeni nominali, adjectivali şi chiar verbali îl proiectează la suprafaţa textului într-o constelaţie semică, o înlănţuire sintactică şi o ornamentare retorică aproape constante [2].

---

[1] Lakits, 1966, pp. 30–31.

[2] Un studiu exhaustiv al acestui tip în toate romanele din secolul al XII-lea face obiectul unei teze angajate de doamna J. M. Vermeer, de la Universitatea din Amsterdam. *

* Potrivit informaţiilor căpătate prin amabilitatea domnului Paul

Cîntul narativ, așa cum am văzut, comportă două modele: unul cu subiectul *je*; celălalt cu subiectul *il*, dar care incorporează fragmente de enunț personal, raportate la niște *ils* uneori desemnați. Narațiunea cîntată aparține acestei a doua varietăți: la fel se întîmplă cu povestirea necîntată, dacă dăm de o parte cazul narațiunilor alegorice, asupra cărora voi reveni. S-ar putea, așadar, din acest punct de vedere particular (și, ca atare, insuficient), să tragem o linie de filiație virtuală:

cînt narativ { *je* subiect → (forme poetice tardive)
{ *il* subiect → narațiune cîntată → narațiune necîntată

Pe rîndul de jos al acestui tablou se aplică observațiile de inspirație aristotelică făcute acum aproape un veac de O. Ludwig: povestirea comportă două realizări, după cum este „proprie" (îl implică pe enunțător), sau „scenică" (în caz contrar). Cu alte cuvinte, *je* nu este, teoretic, un factor necesar al narațiunii. De fapt, absența lui în corpusul nostru este extrem de rară. Putem considera ca o regulă faptul că registrul necîntat comportă discursuri directe, monologuri și dialoguri; în secolul al XIII-lea și al XIV-lea, acestea iau uneori forma unui cînt: de exemplu, cîntecul *Bele Aiglentine* care, în romanul *Guillaume de Dôle,* cîntat de Jouglet, ține, în gura acestui personaj, locul unui monolog. Pe de altă parte, intervențiile autorului, despre care a fost vorba în capitolul II, au adesea, în povestirea necîntată, un caracter mai precis și parcă mai insistent decît în toate celelalte narațiuni. Nu este vorba decît de o nuanță, dar ea dă la iveală o alunecare generală a sistemului. Cazul lui Renaut de Beaujeu este un caz limită, dar cu atît mai interesant. *Le Bel Inconnu*, ediția Williams, începe cu această confesiune:

Cele qui m'a en sa baillie,
Cui ja d'amors sans trecerie

Zumthor, teza nu a fost încă publicată la data apariției prezentei versiuni românești. Începută în 1965 și terminată prin 1973–1974, această lucrare, me spune Dl Paul Zumthor, a fost realizată cu metode astăzi foarte învechite.

M'a doné sens de cançon faire,
Por li veul un roumant estraire
D'un molt biel conte d'aventure.
Por celi c'aim outre mesure
Vos vel l'istoire comencier.

(„Cea căreia m-am dăruit și care mi-a dat, cinstit, ideea de a face un cîntec de dragoste, pentru ea vreau, dintr-o frumoasă povestire de aventuri, să scot o poveste în limba vulgară. Pentru cea pe care o iubesc nemăsurat de mult, vreau să încep să v-o povestesc.") [1]

Povestirea care urmează (cu subiectul *il*) pornește de la o intenție personală: adresată de un *je* nenumit (pe care, spontan dar abuziv, îl identificăm cu autorul) unei doamne, ea îndeplinește, între cei doi, o funcție care, în marele cîntec curtenesc, este îndeplinită de cîntec. Înșiși termenii acestui Prolog nu mai lasă nici o îndoială: versurile 3, 6, 7 reproduc unul din motivele inițiale ale cîntecului. Acest procedeu ține, într-o oarecare măsură, de introducerile tradiționale ale cîntecului narativ. Aș fi înclinat să interpretez în acest sens, așa cum pare că sugerează J. Rychner, prologul atît de discutat la romanul *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes [2], dar și prologul la celebrele *Lais* de Marie de France, cel puțin pe unul din planurile lui de semnificație, sau multe din prologurile sau epilogurile de la „fabliaux"-uri. Povestirea necîntată tinde, în mod confuz, să stabilească o situație narativă în care autorul se află implicat în așa fel încît să poată fi luat, chiar și foarte repede, drept unul dintre agenții celor povestite. Această tendință este legată, evident, de o modificare oarecare survenită în relația dintre autor și public: de ambele părți, definiția devine mai specifică; ceea ce era funcție socială (a spune, a asculta, a participa) pare uneori să ia forma unei relații personale, cel puțin fictivă. Cred că așa trebuie înțelese observațiile lui Guiette despre cititorul „descifrator de simboluri", și importantele considerații ale lui Weinrich despre rolul citi-

---

[1] Fierz-Monnier, 1951, pp. 104–119.
[2] Rychner, 1969.

toarei, destinatar al povestirii curtenești, atît de bine integrată însuși proiectului narațiunii, încît această cititoare neutralizează opoziția tradițională *litteraturus/illiteraturus* și constituie o nouă coerență [1].

Așa se explică cel puțin aparența unei creșteri a conștiinței individuale: o înclinație care ne îndeamnă să atribuim o funcție mai precisă calităților proprii agentului; aceste calități pot fi percepute și exprimate cu ajutorul unui tip tradițional sau cu ajutorul unor variații mai libere; ele pot să apară ca purtătoare ale unei semnificații morale și să depindă de un simplu pitoresc, uneori de o figură de ironie. Totuși, lumina narativă, dacă pot spune așa, este întotdeauna concentrată asupra lor [2]. Această tendință explică în parte dezvoltarea cunoscută, în secolul al XIII-lea, de alegorie în discursul narativ.

Unitatea corpusului narativ necîntat este, din această perspectivă, de netăgăduit, ; însă ea este mult mai elastică decît cea a povestirii cîntate sau, încă și mai mult, decît a varietăților legate de cîntecul curtenesc. Ar fi ușor să catalogăm deosebirile de teme, de ton, de stil care caracterizează subgrupe ca „faiblau"-ul, „le lai breton" sau „romanul de aventură". Dar aceste subgrupe, la rîndul lor, se subîmpart în părți greu compatibile unele cu altele; opozițiile care au slujit în prealabil la definirea lor par nonpertinente [3]. Totuși, împreună, aceste povestiri dovedesc o voință mai mult sau mai puțin în stare de a subordona unei intenții anumite un număr tot mai mare de amănunte; de a desprinde din diversitatea concretului, un sens general. De aici decurge un fel de „raționalism poetic", cum spune Lakits, autorul (pre)tinde să dea o învățătură, să descopere în fața auditorului său o parte necunoscută a istoriei, a vieții sau a sentimentului [4]. Din punct de vedere cronologic, apariția acestei tendințe coincide cu un fapt de un ordin cu totul deosebit, dar de care este legată într-o oarecare măsură:

---

[1] Guiette, 1960, pp. 50–56; Weinrich, 1967.
[2] Lakits, 1966, pp. 76–78.
[3] Cf. Nykrog, 1957, p. 11; Baader, 1966, pp. 11–19.
[4] Lakits, 1966, pp. 88–89 și 98; Badel, 1969, p. 191.

dezvoltarea rapidă, în secolele XII—XIII, a unei vechi culturi populare, folclorice, înăbușită pînă atunci de tradițiile de origine antică și de suprastructurile feudale, dar care invadează formele sensibilității și ale imaginației — un fel de antiumanism difuz, respingînd maniheismul, întreținut, în ciuda precauțiilor verbale, de pastori și de practicile creștine curente, o afirmare a naturii, o contestare a supremației omului. Într-o mare măsură, diversele forme ale povestirii necîntate, care se creează în vremea aceea și proliferează fără întîrziere, apar ca o apărare împotriva acestei răvășiri a spiritului și a inimii, în care se silesc să reintroducă o rațiune. Dar, în același timp, ele participă la această mișcare. De aici divergențele, contradicțiile interne și anumite tentații tematice constante,ca aceea a „miraculosului".

În sînul unității definite astfel (intenționat în termeni foarte generali) se disting parcă două versante, pe care le desparte o linie de demarcație destul de precisă dacă este privită de la o înălțime destul de mare, dar adesea mai greu de găsit pe teren. Aș opune, așadar, în mod mai curînd teoretic, următoarele două varietăți ale povestirii necîntate. În prima, narațiunea tinde să producă o semnificație mai ales morală, de o însemnătate, în principiu, universală; agentul, sau agenții sînt „nume proprii", în sensul dat de Todorov [1], cărora li se alătură o calificare categorială; acțiunea progresează linear, din consecință în consecință, mai curînd previzibile decît imprevizibile, și duce la o concluzie în general implicată în situația inițială, pe care o explică sau o îndreaptă; rezultatul este o mare limpezime, uneori un fel de evidență în înlănțuirea cauzalităților (de la A la Z) și a implicațiilor (de la Z la A): în cazurile extreme, întreaga povestire pare determinată de momentul ei ultim. În a doua varietate de narațiune necîntată, semnificația produsă este mai ales istorică și implică o considerare a timpului, proiectarea lui în viitor sau trecut; agentul include propria lui descriere, astfel că el nu se dezvăluie decît progresiv, în timpul desfășurării povestirii datorită căreia devine parcă propriul lui predicat; uneori acțiunea se dezvoltă în arbores-

[1] Todorov, 1969*a*, pp. 27—28.

cențe contrastînd cu linearitatea textuală: imprevizibilul domină, progresia merge de la faptul abia aflat către ceea ce este neașteptat; de aceea seria cauzalităților și, încă și mai mult, cea a implicațiilor sînt lipsite de precizie, iar aceasta duce adesea la o ambiguitate care, nu mă îndoiesc, este voită.

În paginile care urmează, voi trata (în ciuda verosimilului cronologic) despre prima varietate după cea de-a doua. Din simplă comoditate, pe aceasta din urmă o desemnez servindu-mă de termenul modern „roman" deși, repet, între secolul al XII-lea și al XV-lea, acest cuvînt n-a avut decît un sens foarte vag. Numesc prima varietate, cu un termen la fel de abuziv dar comod, „nuvelă": modelele, în acest caz, prezintă o destul de mare diversitate și este bine să le definim pe toate laolaltă prin opoziție cu „romanul".

Forma istoriei

„Romanul", în primele lui manifestări, pare să rezulte din convergența a două tradiții: cea a cîntecelor de gesta [1] și cea, mai veche, de origine școlară, însă reîmprospătată datorită „Renașterii din secolul al XII-lea", a istoriografilor. Nu trebuie să mai revin asupra celei dintîi. „Romanul" are, desigur, legătură cu aceasta în măsura în care se deosebește de ea: el răspunde așteptării unui auditor mai limitat, poate mai omogen, și mai bine definit, adică ceea ce sugerează prologul la *Roman de Thèbes*. Timp de aproape un secol, între 1170 și 1250, cîntecul de gesta și „romanul" au coexistat, diferențiate (dealtfel, din ce în ce mai puțin) de funcția socială pe care o îndeplineau. Acțiune colectivă cîntată de epopee; aventură individuală povestită de roman: de o parte, ceea ce se întîmpla cuiva, eveniment complex produs de un grup de factori; de cealaltă parte, soarta lumii, obiect al unei decizii; în epopee, o societate, reală și totodată fictivă; în „roman", destinul unui om: discursul narativ este determi-

---

[1] Jauss, 1963; Pollmann, 1966*b*.

nat, și de o parte și de alta, de ideologii greu de comparat între ele.[1] Adevărul epic provine din memoria colectivă pe care o confirmă la rîndul lui; cea a romanului se bazează pe o ficțiune. De aceea, universul epic, moral și sportiv, dovadă permanentă a unei intenții providențiale, realitate ultimă, de netăgăduit, contrastează cu universul romanesc, bazat pe valori estetice atît de coerente, încît formează un fel de filtru care nu lasă să treacă, alterîndu-le, decît unele trăsături alese de figurație [2]. Epopeea se construiește pornind de la aglomerări de formule, organizate succesiv în așa fel încît să contureze o temă; romanul propune o temă pe care o dezvoltă de parcă ar constitui o formulă generativă. De aici o deosebire de ritm semantic și, ca să spunem așa, efectiv: relativă încetineală a povestirii epice, rapiditate și mobilitate generală a povestirii romanești; puritate a liniilor în epopee, lipsită aproape cu totul de „efecte de real"; ornamentare a romanului, înțesat de „amănunte adevărate", ca marginile sau cadrul unor manuscrise ilustrate, care sugerează o lume densă, vie, făcută din contraste, decor al scenei în care ne este dezvăluit destinul unui ales, nu a unui erou ca în cîntecul de gesta. Paralela aceasta a fost prea des făcută ca să mai fie nevoie s-o reiau și eu.

Ce este tradiția istoriografică? Definiția dată de Bremond, și la care m-am referit mai înainte, opune unității povestirii pura succesivitate cronologică. Aceasta caracterizează, în principiu, istoriografia: criteriu comod și cu siguranță utilizabil, sumar, în clasificarea unor texte latinești, cum sînt Analele, dar inaplicabil textelor în limba vulgară din secolele XII și XIII. Proiectul unor clerici (poate chiar al unor versificatori plătiți) de a reda, în idiom vernacular, nesocotind ritmurile cîntecelor, adică într-un mod oarecum desacralizat, evenimente din trecutul colectiv, identificabile ca atare, nu apare înainte de secolul al XII-lea [3]. Însă mijlocul secolului al XII-lea este vremea cînd, la curtea Angliei sau a Franței de Vest, se poate asculta, simultan, anonimul *Roman de*

---

[1] Cf. Köhler, 1963.
[2] Jauss, 1963; Paquette, 1971.
[3] Bezzola, 1963, III, II, pp. 104—206; de Ghellinck, 1955, pp. 313—387.

Thèbes și *Histoire des Anglais*, de Geffroi Gaimar. Enumerarea unor asemenea contemporaneități ar fi un joc prea ușor: ele se produc pînă și în activitatea aceluiași autor, ca Benoît de Sainte-More, căruia regele Henri, pe la 1175, i-a poruncit să termine Cronica ducilor de Normandia, deoarece îi plăcea cum scrisese *Le Roman de Troie*. Nu cred că această comandă va fi implicat sentimentul unei diferențe de finalitate. Chiar la epoca aceea, prima manifestare a ceea ce am numi o conștiință istorică este marcată printr-o alunecare, progresivă dar rapidă, de perspectivă; memoria pe care o cultură o întreține de la sine începe să se întoarcă înspre viitor, să se descopere ca prevestire și făgăduială a acestuia. În ciuda nuanțelor, adesea palide [1], care, în ochii multor medieviști, le despart, „istoria" și „romanul" sînt produsele comune ale acestor mutații. Natura faptelor povestite nu oferă nici un criteriu valabil de distincție: în general, constatăm că veridicitatea lui *Rou* de Wace este mai mare decît cea a lui *Brut*, de același autor; cea a cronicilor lui Philippe Mousket, decît cea din *Le Chevalier aux deux épées*. Punct de vedere modern, greu de aplicat cu rigoare textelor medievale (decît, cel mult, în cîteva cazuri extreme): aceste texte nu aveau funcția de a aduce dovada unui adevăr; ele expuneau acest adevăr, îl creau, intrinsec lor însele. Forma ritmică este aceeași pretutindeni: octosilabul cu rime plate, implicînd, la baza textului, o mutație poetică; introducerea prozei, în secolul al XIII-lea, a schimbat foarte puțin raportul: asupra acestui punct voi reveni. Discursul istoric, scria Barthes, repetînd mereu „s-a întîmplat", mai mult semnifică realul decît îl spune: realul constituie un semnificat neformulat „adăpostit în spatele atotputerniciei referentului" [2]; rezultatul este un sens coextensiv cu discursul, definind pertinența acestuia. Nu cred că se poate defini mai bine dimensiunea fundamentală a „romanului" medieval, o dimensiune comună cu a „istoriografiei". Invers, narațiunea istoriografică nu se deosebește de narațiunea romanescă decît (uneori) la nivelul compoziției de ansamblu, părțile „romanului" integrîndu-se

[1] Badel, 1969, pp. 46–50.
[2] Barthes, 1967, p. 74.

mai bine în întreg; dar secvențele sau seriile de secvențe „romanești" sau „istorice" au aceeași funcție textuală, aceleași reguli de înlănțuire, și folosesc aceleași mijloace verbale; acest lucru se întîmplă cel puțin pînă pe la sfîrșitul secolului al XIII-lea, însă Friossart, în *Cronicile* lui, nu s-a eliberat încă de modelul romanesc: mai mult, el se referă la acest model în mod intenționat [1]. *Rou* de Wace, cum s-a spus adesea, ține, printr-un anumit aspect formular, de cîntecul de gesta, mai ales în narațiunea despre domnia lui Wilhelm Cuceritorul: dar nu ține în alt mod decît *Le Roman de Thèbes*. Adaptarea pe care a făcut-o Jean de Thuin, pe la 1250, în proză franceză, după *Pharsala* de Lucan, tratează, după moda romanului curtenesc, episodul cu Cezar și Cleopatra: autorul rupe astfel tonalitatea generală a povestirii, care, datorită acestui fapt, este asumată pe planul poeziei [2].

În vocabularul din secolele XII—XIII, dacă nu chiar și mai tîrziu, termenii „roman" și „estoire" (care mai înseamnă și „pictură, ilustrație") pot fi schimbați între ei. Cel mai adesea, textul se desemnează pe sine însuși, așa cum am văzut, printr-o expresie verbală sau printr-o indicație tematică cu caracter foarte general. În practica studiilor medievale, „roman" este ambiguu: este o situație de fapt. *Le Roman de Brut* și *Le Roman de Thèbes*, aproape contemporane (mijlocul secolului al XII-lea), nu ar putea fi deosebite decît în mod foarte artificial: amîndouă adaptează un model latin, socotit a fi transmis cunoașterea explicită a unor fapte reale, foarte îndepărtate în timp. S-ar constata cel mult că *Brut* urmează în general mai fidel povestirea din *Histoira regum Britanniae* decît urmează *Thèbes* povestirea din *Thébaïs*: dar este o diferență de grad, nu de natură. Opoziția care separă originalele, în privința finalității, este neutralizată în versiunile franceze: acestea rezervă o funcție identică epopeii lui Statius și prozei virtual poetice a lui Geoffrey de Monmouth.

Fără îndoială, s-ar cuveni să situăm în aceeași perspectivă narațiunile hagiografice necîntate: cea mai veche, povestirea

---

[1] Cf. Nichols, 1964.
[2] Frappier, 1964, pp. 42—48.

călătoriei sfîntului Brandan către cealaltă lume, de clericul anglo-normand Beneeit, datează din 1120. Caracterele textuale ale acestor narațiuni, foarte asemănătoare cu cele ale „istoriei" și ale „romanului", ar justifica această clasificare. În anumite cazuri, rezultă o ambiguitate atît de mare, încît pentru a înlesni analiza, povestirea hagiografică este pusă fără șovăială în clasa „romanului": de exemplu, *Guillaume d'Angleterre*, atribuit în general lui Chrétien de Troyes. Totuși, aceste texte se disting aproape întotdeauna printr-o tipologie specifică, moștenită de la tradiția ecleziastică latină; adesea nu sînt decît traduceri, iar învățătura pe care o comportă are uneori un caracter explicit, care le transformă în instrumente folosite în predici. Nu mă voi ocupa de ele, deoarece studiile pregătitoare lipsesc aproape cu totul în acest domeniu, și ar fi prematur să generalizăm.

De multă vreme, medieviștii s-au înțeles asupra faptului că primul germen al formei romanești se află în *Alexandre*, de Albéric de Pisançon, compus pe la 1130. Totuși, statutul lui rămîne nesigur și intermediar. S-a presupus că a fost destinat să fie cîntat. Poemul, din care nu avem decît un fragment, este într-adevăr format din „laisses" de octosilabi, care-l fac să se înrudească cu *Sainte Foy* și cu *Gormont;* însă aceste „laisses" sînt foarte scurte (în general șase versuri) și sînt rimate. Stilul are la bază o tehnică formulară [1]. Aceste trăsături ale formei epice vor supraviețui difuzării octosilabului cu rime plate: cînd acesta apare, la Geffroi Gaimar și în *Brut* de Wace, se grupează pe alocuri în serii de 4,6 sau 8 versuri unite prin rimă, persistență surprinzătoare a practicii cîntăreților de gesta. Pe la 1160, același Wace începe romanul *Rou* în „laisses" de decasilabi; apoi continuă în octosilabi fără întrerupere strofică. Aceștia din urmă nu triumfă și nu-și găsesc ritmul propriu decît către 1170.

Totuși, Alberic inovează datorită argumentului ales. Este ruptă legătura cu memoria colectivă imanentă comunității autorului și publicului său, legătura cu acea cunoaștere de sine, fictivă sau imediată, din care purcede cîntul epic. Se încearcă să se creeze, sau să fie dată la iveală, o legătură

---

[1] Roncaglia, 1963; Jodogne, 1964*a*, pp. 55—59.

nouă, care să ducă la figuri mult mai îndepărtate în timp și uneori în spațiu. La drept vorbind, autorul dă învățături; el dezvăluie misterul unui trecut care, în principiu, nu fusese prea bine cunoscut pînă atunci; el răspîndește o știință de neconceput fără el. Natura legăturii de participare care-l unește cu auditorul se schimbă: ea se situează pe planul unor nevoi complementare, cele ale dascălului și ale elevului disciplinat și atent.

Testul lui Albéric începe ca un apolog: printr-o amplificare a tipului moral *omnia vanitas*. Această specie de exord este în general înlocuită, în textele posterioare, cu enunțarea unor fapte nemaiauzite, sau noi, sau frumoase, ceea ce înseamnă același lucru. Argumentul își păstrează caracterul: de ceva îndepărtat, necunoscut..., caracter pe care-l avea și *Saint Brandan*. Lucrările cele mai vechi unanim socotite „romane", dezvoltă date împrumutate din „istoria" antică: *Thèbes*, al cărui stil mai este încă marcat de tehnici epice [1]; *Enéas*, care-l urmează pe Vergiliu în restabilirea ordinei directe *(ordo naturalis)* a părților; poate că și *Apollonius de Tyr* [2]. Autoritatea tradițiilor latine atestă „realitatea" referentului. Pe la 1165—1170 apare o altă ficțiune, a cărei creare, potrivit cercetărilor de pînă acum, se pare că o datorăm lui Chrétien de Troyes: așa-zisa povestire „arthuriană". Acțiunile a căror înlănțuire constituie narațiunea sînt prezentate ca și cum s-ar fi întîmplat cîndva, sub domnia regelui Arthur al Bretaniei. Acesta, potrivit mărturiei lui Wace, în *Brut*, ține de același ordin de realitate istorică externă de care ține și Charlemagne din cîntecele de gesta, Alexandru cel Mare sau Enea. El nu trebuie să intervină, deoarece nu este atît agent al povestirii, cît mai curînd un fel de indice de istoricitate. El se află la curte, de unde pleacă la început sau ajunge la sfîrșit agentul principal al aventurilor narate. Fixează un timp și un loc. Dovedește că totul a existat. Secvențele cele mai fantastice și mai miraculoase în aparență nu știrbesc cîtuși de puțin acest adevăr obiectiv. Îmbătrînirea și pierderea virtuții sînt caracteristici ale timpului. Dacă insulele

---

[1] Jodogne, 1964, pp. 61—65.
[2] Delbouille, 1969.

plutitoare și podurile înguste ca muchia spadei nu mai țin de experiența cotidiană a oamenilor de azi, faptul se explică prin aceea că lumea, din pricina unei decăderi firești, nu mai este aceeași. Dar acest trecut care a existat ca atare se proiectează în prezent și în viitor sub forma unui vis sau a unei dorințe.

Astfel, tipul-cadru arthurian îndeplinește trei funcții:

— fundamentează istoria și fixează sensul propriu al acestui trecut, *littera* și *sensus litteralis*, făcînd posibilă o interpretare alegorică: *sensus moralis;*

— creează unitatea narativă, deoarece desemnează cu precizie locul stabil de unde provine totul și unde, periodic, totul se va întoarce: permite să se organizeze dezvoltarea narațiunii potrivit tipului călătoriei sau al căutării („la quête");

— constituie cadrul nu numai al romanului, ci, virtual, și al tuturor romanelor. De fapt, modelul arthurian se bucură de o vogă foarte mare: cele mai multe romane de la sfîrșitul secolului al XII-lea și din secolul al XIII-lea sînt construite în felul acesta. La sfîrșitul secolului al XIV-lea, *Mélidor* de Froissart mai folosește încă același procedeu.

În felul acesta este instituită o unitate globală: o *Scriptura* virtuală, comparabilă cu cea a cărților Bibliei; orice roman nou constituie o reinterpretare a acestora. Așa se explică continuările, reluările și remanierile de tot felul, tradiție care-și însușește numele personajelor, Gauwain, Lancelot și atîtea altele, refolosindu-le fără încetare, în jurul lui Arthur, în compoziții noi. În cadrul acestui univers mobil, mereu reorganizat în vederea producerii unui sens nou (cum apare în seria romanelor despre Graal timp de aproape 80 de ani), curtea arthuriană este singurul loc într-adevăr stabil, de pace și dreptate, realizînd comunitatea cavalerească. Cavalerul înfruntă singur primejdiile aventurii; curtea nu ia parte la ele. Dar victoria îl readuce aici, îl reintegrează acestui ordin. Schema este dictată, fără îndoială, de o exigență fundamentală a mentalității vremii și, în special, a societății de curte: valorile individului nu capătă existență decît

dacă sînt recunoscute şi manifestate, vizibil, de colectivitate [1]. Moral, istoria este finalizată. Această tendinţă este ca un fel de energie a modelului arthurian. Ea se menţine timp de un secol, înainte ca acest cadru să se golească într-atîta încît să nu mai rămînă decît materialitatea.

Dau în apendice diferite amănunte despre opera lui Chrétien de Troyes: se pare că acest autor, mai mult decît oricare altul, şi-a pus pecetea pe tradiţia narativă şi a contribuit într-o mare măsură la devierea ei într-un sens tot mai îndepărtat de practicile primitive. Însăşi forma discursului său, eliberată de cele mai stingheritoare constrîngeri moştenite, implică un fel de chemare, neformulată dar constantă, către existenţa reală: R. Bezzola, la vremea sa, a subliniat faptul că aproape fiecare roman de Chrétien poate fi interpretat ca o iniţiere în maturitatea virilă. Acesta este rezultatul mai multor tendinţe ideologice convergente: o aspiraţie către luciditate; un sens social care ia forma groazei faţă de orice exces steril; o preferinţă pentru ceea ce se construieşte în om; o credinţă că nu există singurătate, nici în unul nici în doi, ci că un altul este implicat în orice aventură.

Modelul romanesc

Nu mai dau aici analiza completă a unor romane, deoarece s-au făcut unele cu adevărat excelente: *Lancelot*, de Chrétien de Troyes, a fost de curînd obiectul unor reinterpretări formale foarte variate [2]. Mi se pare preferabil să ne oprim la un anumit grad de generalitate.

Aproape în întregime lipsit de clişeele limbii poetice arhaice, folosind cu dezinvoltură (pînă la jonglerie) resurse textuale împrumutate de la retorica latină, discursul romanesc se desfăşoară într-un mod întotdeauna neaşteptat, se joacă cu el însuşi, în virtutea unor reguli în continuă transformare. El se apropie astfel, prin unele analogii şi anumite apa-

---

[1] Emmel, 1951, pp. 34–35 cf. Gallais, 1971, pp. 61–66.

[2] Kelly, 1966; Rychner, 1968; Lazar, 1969*b*; Condren, 1970; cf. Frappier, 1969*b*, pp. 59–70 şi 185–272.

renţe externe, de discursul practic. Aici discursul romanesc nu este generat nici de o formulă tradiţională, cum este în cîntul narativ, şi nici de un „personaj", ca în epopee: ci mai curînd de o mişcare a imaginaţiei care, proiectînd în viitor vreo imagine tradiţională, o confruntă cu prezentul trăit şi caută s-o interpreteze, să-i redea *un* sens, sensul ce-i va fi propriu. De aici caracterul elaborat şi construit al romanului[1], de aici acel dinamism sintactic pe care-l vedea Auerbach, acea înaintare către un *după*, care se opune atît de net parataxei epice: relaţiile se organizează în profunzime, pura contiguitate temporală şi spaţială, acea consecutivitate de suprafaţă, se desprinde pe o împletitură de concesii, de condiţii de finalităţi profunde. Versul este purtat de această mişcare. Chrétien de Troyes, reluînd octosilabul din *Eneas*, îl rupe sau îl întinde: fraza aspiră neîncetat să taie sau să depăşească aceste opt, şaisprezece sau douăzeci şi patru de silabe, ea păşeşte cu uşurinţă peste rimă; din acel moment, proza se află aproape de tot[2]. În general, rima constituie singurul efect sonor perceptibil. Numai excepţional, şi în vederea unui anumit scop, străin proiectului global al textului, apar ecouri, zvîcniri de silabe, tot felul de figuri de sunet: de pildă, în *Partenopeus de Blois*, aşa-numitele „annominationes" figurează tulburarea pe care o dă iubirea[3].

Două trăsături generale caracterizează, prin opoziţie cu discursul cîntat, vocabularul romanesc: proporţia mai mare de elemente substantivale şi desemnativele concrete. Aceste două trăsături, legate de frecvenţa descrierilor, de persoane sau de obiecte, definesc sumar un fel de izotopie fundamentală a textului[4]. Substantivele, dar şi adjectivele şi adverbele, tind să invadeze fraza în detrimentul verbului: subiecte, obiecte, calităţi, circumstanţe se agaţă de acţiune, insistă, se arată înainte de a fi purtate de aceasta către alte obiecte şi alte circumstanţe; li se întîmplă să prolifereze atît de mult, încît, în unele lungi momente ale duratei textuale, o

---

[1] Vinaver, 1970, pp. 44–45.
[2] Cf. Marichal, 1968, pp. 456–458.
[3] Freeman-Regalado, 1970, p. 241.
[4] Cf. Vendler, 1970, p. 83.

estompează. Acţiunea pare că se întrerupe, pentru a lăsa locul unui mic tablou static, marginal: efect frecvent mai ales în romanele cele mai vechi, ca *Tristan* al lui Béroul, unde înlănţuirea unităţilor narative, deşi este mai puţin sacadată decît în cîntecul de gesta, ţine tot de acest model. Motivaţiile interioare ale actului, pentru subiectul care-l săvîrşeşte, sau efectele lui în obiect, sînt adesea redate de o indicaţie de gest, de o notaţie de culoare. Este aproape întotdeauna vorba de imagini-clişeu sau emblematice, tipuri de diverse origini integrate retoricii romanului [1] şi cîteodată grupate în micro-unităţi de două sau trei elemente în virtutea unei structuri aritmetice, a cărei valoare rezultă din repetiţia ei.

Descrierea nu este o caracteristică a romanului: marele cîntec curtenesc o foloseşte şi el. Însă importanţa pe care o capătă în roman este legată, evident, de didacticismul latent al acestei forme de discurs: descriere mai ales „decorativă", ca să folosesc terminologia lui Genette [2]; dar, în secolul al XIII-lea, datorită emblemelor, ea este din ce în ce mai mult „explicativă". Descrierea este, dealtfel, legată de tradiţie, ca toate părţile acestei arte. În timpul primelor căutări, pe la mijlocul secolului al XII-lea, s-a creat un anumit număr de tipuri descriptive, scheme care adunau un număr în general limitat de variabile în jurul unui motiv central, ansamblul putînd să îndeplinească una sau alta din cele cîteva funcţii bine definite. De exemplu, ţinutul necunoscut, castelul, semnalat mai înainte, sau furtuna [3].

În povestire, descrierile au două funcţii. Ele fixează o tonalitate generală, şi un fel de lumină în care se cuvine să privim aventura narată în această parte a textului. Contribuie, chiar fără să recurgă la embleme cu semnificaţie evidentă, la producerea sensului. Cele mai multe dintre ele sînt luminoase, trimit la un univers de lux şi adesea de plăceri. Tonurile întunecate, mai rare, sînt mai puţin accentuate şi constituie un fel de voce în gamă minoră, ce se desprinde cu greu pe fondul tenorului strălucitor. Excepţiile sînt puţine

---

[1] Bayrav, 1957, pp. 58–59.
[2] Genette, 1969, pp. 56–61.
[3] Grisward, 1970.

şi ar putea fi citate romane unde întreaga povestire este nuanţată astfel cu un fel de optimism primăvăratic sau de bucurie sărbătorească: frumosul *Guillaume de Dôle* de Jean Renart, şi multe altele. De aici, uneori, un contrast cu acţiunea povestită, contrast care intră în definiţia acestui discurs.

A doua funcţie a descrierilor este, fără îndoială, să specifice fie unul din actanţii povestirii, fie însăşi acţiunea. În realitate, ele înmulţesc elementele circumstanţiale: timp, loc, mod, cauză, aşa cum recomandă învăţămîntul retoric. Chiar şi calităţile pe care aceste descrieri le atribuie adjectival diverşilor agenţi sugerează, prin numărul lor, o altă circumstanţă, cu totul diferită: faptul că sînt *văzuţi*. Sistemul se orientează astfel înspre ceea ce ar putea fi, în intenţie, figurarea realului în singularitatea lui. Dar o asemenea mişcare, chiar dacă se schiţează încă din secolul al XII-lea, nu va ajunge decît mult mai tîrziu la o răsturnare a perspectivelor. Circumstanţele rămîn în foarte mare măsură sub influenţa tipurilor, iar „efectul de real" nu se manifestă, ici colo, decît ca exces, în trecere. Am citat în capitolul III celebrul exemplu al episodului „Pesme Aventure" din *Yvain* de Chrétien de Troyes: funcţia lui narativă nu are nimic de-a face, pe plan textual, cu figurarea pe care o comportă [1].

Cu unele excepţii, descrierea romanescă este cumulativă, enumerativă, întinsă pe orizontală mai curînd decît ierarhizată şi organizată în profunzime. Dar nu este niciodată exhaustivă, şi chiar cînd este foarte dezvoltată nu este decît aluzivă. Ea se realizează prin juxtapunere de detalii, purtătoare ale semnului calităţii, dar fără indici de volum sau de proporţie. De aici, pentru cititorul modern, o dată mai mult, acea impresie de pretinsă naivitate. Descrierea nu caută să arate în primul rînd, datorită unui montaj de amănunte, structura proprie unui obiect, ci mai curînd să-l descompună într-o serie de factori rînd pe rînd amplificaţi prin digresiuni, ele însele descrieri de detalii încă şi mai mici (exemple: Mary, I, 108–111: rochia Enidei). De aici o aparentă fărîmiţare, o „viziune mioapă". Însă această lipsă a perspectivei este

---

[1] Cf. Gallais, 1971, pp. 51–61 şi 66–69.

voită: fiecare parte a obiectului posedă o asemenea autonomie, are prin ea însăşi un sens atît de bine precizat, încît o reordonare ar fi de prisos, dacă nu chiar frustrantă. Adevărata perspectivă nu este simţită ca spaţialitate; ea se află în profunzimile insensibile, într-o lume retrasă de unde poate să răsară în orice clipă analogia alegorică. Intenţia descriptivă nu este, sau cel puţin nu este în primul moment, să „imite realul", ci să sugereze semnificanţa lucrurilor. Sala castelului înseamnă un univers imaginar de frumuseţe, de bogăţie, de dreptate (sau de nedreptate), unde fiecare din obiectele în care descrierea îşi descompune unitatea — mese, covoare, lumînări, veşminte, bijuterii — nu are valoare reprezentativă decît în măsura în care trimite la această semnificaţie.

Abundenţa descrierilor este legată de caracterul „istoric" al romanului. În mare parte, datorită ei, discursul romanesc în limba vulgară este pătruns de influenţe latine: modele canonice şi practici retorice. Integrarea acestor elemente în text este foarte inegală. Uneori se observă o tensiune între sărăcia sintaxei franceze şi ambiţiile retorice ale autorului.

Nici unul din romanele franţuzeşti, înainte de secolul al XV-lea, nu-şi ia argumentul din experienţa trăită. Acesta provine întotdeauna din poezie. Imaginea generatoare ţine de tradiţie: însă ea apare într-o dublă lumină: a erotismului şi a luptei. Limba romanescă şi formele de imaginaţie, pe care le vehiculează şi le tolerează, regăsesc în acest fel o puternică ideologie originară. Dorfman opune implicit, din acest punct de vedere, modelul romanesc (reconstituit pe baza creaţiei lui Chrétien de Troyes) modelului epic. Schema „substructurilor" romanului nu s-ar deosebi de cea a cîntecelor de gesta decît prin elementul iniţial: datul erotic.

1. Conflict între îndrăgostiţi;
2. insultă;
3. faptă de vitejie;
4. răsplată [1].

---

[1] Dorfman, 1969, pp. 43–75.

Însă această reducere la patru „nareme" pare hotărît abuzivă, și nu explică deosebirile radicale dintre cele două discursuri.

Asocierea iubire+luptă trebuie văzută în perspectiva unei anumite izotopii mai curînd decît la nivelul structurilor narative. Mult mai limpede decît la trubaduri, iubirea și războiul sînt unite aici printr-o legătură care nu mai este metaforică, ci metonimică[1]: povestirea se construiește simultan pe aceste două planuri, legate prin contiguitatea lor, episod lîngă episod, astfel că rezultatul nu este atît o succesiune de la unul la altul, cît mai curînd mișcarea de ansamblu a unor imagini duble, necontenit proiectate pe ecranul mobil al istoriei. Așa se explică existența unor ambiguități voite, a unor contradicții aparente[2]. Există două moduri de realizare (două varietăți de structură), după cum dragostea și războiul, paralel sau împletindu-se, rămîn distincte sau se confundă mai mult sau mai puțin. Dealtfel, iubirea și vitejia se motivează reciproc, iar distincția și confuzia nu sînt niciodată totale. Nu există nici un roman, în afară de unele din textele ce reiau motivul Graalului, care să nu răspundă acestei definiții.

Narațiunea romanescă comportă, normal, trei actanți: „eroul", subiect principal al acțiunii; tovarășul lui; și forțele antagoniste, care pot fi cavaleri dușmani, tabuuri sau întîmplări miraculoase și îngrozitoare. În multe romane, eroul nu este desemnat la început decît printr-un termen generic și calificativ (de pildă, „cavalerul") și nu primește un nume propriu decît mult mai tîrziu în cadrul povestirii; avem de-a face cu o marcă textuală a imprevizibilității, afectînd toate elementele narațiunii. Iubirea, sau se situează la nivelul eroului (acesta este dat chiar de la început și constituie unul din planurile acțiunii), sau rezultă din antagonismele și triumful care-l elimină pe unul din ei. Tovarășul poate lipsi. În schimb, schema poate fi îndoită, chiar întreită, în compozițiile complexe, unde eroul principal are o dublură, aidoma lui

---

[1] Studiul lui E. Vance, „La Guerre érotique chez Chrétien de Troyes; de la figure à la forme", *Poétique*, nr. 12, 1972, pp. 544–571.

[2] Cf. Frappier, 1970.

sau parodică. Se întîmplă ca mulţimea eroilor, întrucît fiecare îşi urmează calea proprie, să comporte un sens special, ca în *La Quête du Graal*, unde Bohort, Perceval şi Galaad se deosebesc după gradul de adecvare morală la ţelul (aici, comun) către care năzuiesc.

Acţiunea principală, aventura eroului, poate să rezulte din propria lui voinţă: el devine, potrivit terminologiei lui Greimas, propriul său remitent, („destinateur"), ca Erec sau Perceval ai lui Chrétien în prima parte a romanelor ce le sînt consacrate; el poate, ca urmare a unei asociabilităţi neexplicate, să părăsească din voinţă proprie locul său iniţial şi să pornească înspre un altundeva, într-o călătorie care constituie povestirea [1]. Dar de cele mai mute ori, mai ales în romanul arthurian, aventura îşi găseşte cadrul în „căutare" („la quête"). Aceasta a constituit, pentru generaţii întregi de romancieri, tipul prin excelenţă al naraţiunii. Textul se organizează pe baza uneia din „acţiuni", faţă de care toate celelalte se definesc ca funcţii. O situaţie iniţială, provocată în general în mod imprevizibil, creează sau dă la iveală absenţa unui obiect sau a unei persoane care, după o rătăcire ce va trezi antagonisme, vor fi în cele din urmă obţinute, spre fericirea eroului şi a comunităţii căreia îi aparţine [2].

Căutarea („la quête") comportă un anumit număr de conveţii: de exemplu, eroul refuză să se oprească undeva mai mult de o noapte înainte de a-şi fi atins ţelul; el îşi păstrează incognitoul, dar răspunde ori de cîte ori este provocat; antagonistul învins are dreptul la iertare, dar se va duce la curte să-şi povestească înfrîngerea. Varietatea povestirii provine din numărul şi din natura provocărilor, mai curînd decît din maniera în care li se răspunde. Rezultatul este uneori o oarecare dezlînare a povestirii. Nu toţi autorii trec la fel de bine peste această dificultate. Cel al romanului *La Quête du Graal* îşi glosează povestirea ca să fixeze sensul diferitelor căutări („quêtes") care se încrucişează. Cel al lui *Lancelot* în proză creează, prin procedeul împletirii, o legă-

---

[1] Cf. Greimas, 1970, pp. 234 şi 249–250.
[2] *Ibid.*, p. 177.

tură și o relație relativ limpede între căutări care, prin tema lor, ar putea părea independente unele de altele[1].

Chrétien de Troyes, în *Lancelot* și în *Perceval*, sugerase o complicație posibilă a sistemului, lansînd două căutări simultane ale aceluiași obiect. Manessier, care a continuat *Perceval*, a încercat să lanseze treizeci și cinci. Dar s-a mărginit să înceapă povestirea primei dintre ele, apoi a renunțat. Alte romane de la sfîrșitul secolului al XII-lea sau de la începutul celui de-al XIII-lea reiau procedeul căutării duble: Méraugis și Gorvain în *Méraugis de Portlesguez;* Mériadoc și Gauvain în *Le Chevalier au deux épées*. Cu *Les Merveilles de Rigomer*, această tehnică a căutării multiple este pusă la punct; autorul conduce simultan șapte, relatate în secvențe paralele, urmînd cronologia firească a acțiunilor. *Claris et Laris* combină douăsprezece căutări, din care unsprezece, desfășurîndu-se paralel, nu pot fi duse pînă la capăt de diverșii „căutători" („quêteurs"); ele sînt isprăvite de eroul principal, Claris, în cadrul propriei sale căutări („quête") [2].

Sistemul mai oferă și alte posibilități. Cavalerul plecat în căutare („quête") este, prin însuși acest fapt, în general, pierdut pentru ceilalți. Se va porni, așadar, pe urmele lui: înglobare („emboitement") de căutări, iar exemplele sînt numeroase. Există cîteva povestiri în care lipsa ce dă naștere căutării („quête") nu va fi lichidată decît în viitor, dincolo de text. S-ar putea vorbi, metaforic, de structură escatologică: de exemplu, căutarea vrăjitorului Merlin, după ce a dispărut, în mai multe romane din secolul al XIII-lea. Poate chiar ar exista motive să generalizăm : orice căutare („quête") în roman, este fundamental escatologică. Descoperirea și cucerirea obiectului căutat încheie o acțiune începută anterior, dar nu epuizează destinul „eroului", virtualitățile agentului. Sfîrșitul căutării, însuși sfîrșitul romanului (cînd coincid) reprezintă un palier, o etapă: o întrerupere. Timpul continuă dincolo de aceasta. De aici, o dată în plus, tendința romanului de a prolifera în ansambluri, care sînt în mai mică măsură cicluri, cum se spune de obicei, și mai mult „sume": totali-

[1] Vinaver, 1966, p. 7.
[2] Kelly, 1969.

zare „istorică", acumulatoare și recuperatoare, operată la nivelul anecdotei producătoare de sens, în aceeași măsură, sau într-una și mai mare, decît la nivelul unei concepții unitare despre ansamblu. Chiar și uriașul și minunatul „Lancelot-Graal" (în care această concepție unitară este totuși destul de puternică de vreme ce J. Frappier a putut vorbi despre un „Arhitect" al operei) comportă două rezultate succesive; înălțarea lui Galaad în Ierusalimul ceresc după ce a descoperit misterul graalului; și cea a lui Arthur, rănit de moarte, după ce și-a aruncat în lac spada devenită nefolositoare. Timpul lui Galaad se proiectează într-o eternitate supranaturală; cel al lui Arthur, în durata virtual nesfîrșită a incertitudinii. De la unul la altul din aceste rezultate se precizează o relație de analogie, în așa fel încît fiecare dintre ele permite să se descifreze sensul moral al celuilalt. Desigur, nu se poate imagina, dincolo de vreunul din ele, noi aventuri. Totuși, nu este vorba decît de o suspendare a acțiunii și nu de o încheiere.

Noțiunea de „analogie tematică", propusă de curînd în legătură cu Chrétien de Troyes [1], s-ar aplica fără îndoială multor altor romane, și se pare că a fost folosită pentru unificarea episoadelor succesive ale căutărilor: este vorba de asemănări, uneori foarte mici, dar nu întîmplătoare, fie semantice, fie morfosemantice, între mai multe dintre ele, astfel că, potrivit unghiului de vedere, unul din episoade apare ca pre-figura celuilalt, sau al doilea, ca o recapitulare a celui dintîi. Astfel, textul se identifică din punct de vedere tipologic cu istoria.

Durata nu este închisă: chiar dacă se ajunge la o paruzie (cum s-ar părea că se întîmplă în *La Quête du Graal*), aceasta ține de ordinul narativ al imprevizibilului. Ordin esențial, care întemeiază narațiunea romanescă și de care depinde cu totul structura sa. De aceea (chiar de la primele începuturi ale acestei tradiții) romancierii au sorbit neobosiți din toate izvoarele extraordinarului, nu numai tematic, dar și stilistic (de exemplu, prin alegerea numelor proprii); de aici gustul lor pentru exotism ca și pentru măști: Orientul,

---

[1] Lacy, 1969.

Bretania, tradiția creată de „Bestiaires" ca și barochismul povestitorilor din latinitatea tîrzie — tot talmeș-balmeșul acelui soi de cultură de masă pe care o vedem răspîndindu-se în secolul al XII-lea și care pornește de la micile curți senioriale sau din orașe, mină nesecătuită de imagini, de fragmente figurative, din care se extrage fără încetare pentru a recrea neîncetat discursul. Tradiția romanescă dispune astfel de o comoară de semne ce pot fi reînnoite aproape la nesfîrșit, dar a căror funcționare, ca producător de surpriză, urmează regulile cunoscute.

În acest cadru și prin acest ocol, în text se proiectează anumite scheme pe care medieviștii moderni le-au identificat, pe drept sau nu, ca mitice. Este vorba, aproape exclusiv, de așa-numita „matière de Bretagne". Singura chestiune interesantă în privința aceasta este aceea a transformărilor suferite de mit, formă pură, atemporală, cînd este asumat într-o secvență narativă a cărei intenție generală este diferită, iar coerența, pur poetică. J. Frappier a subliniat iscusința cu care un anumit motiv mitic, de pildă zîna-iubită, redus la factorii lui anecdotici, coincide cu o temă construită, luată din ideologia cunoscutei „fine amour" [1]. Tot la fel se petrec lucrurile cu toate „temele bretone", dintre care unele, reduse la trăsăturile lor esențiale, poate că își au originea în scheme arhetipale vechi: de exemplu triada formată din izvor, piatră (mormînt sau altar) și copac (adesea pinul), de care se servește Chrétien de Troyes ca să expună tema din *Yvain*, dar care se întîlnește și în *Roman de la Rose*. Oricare ar fi căile pe care aceste fragmente narative arhaice au fost transmise autorilor de limbă franceză, aceștia le-au folosit în propriile lor scopuri, pentru a satisface nevoile interne ale povestirii lor. Ceea ce ajungea pînă la cunoașterea lor, poveste, episod, procedeu de dezvoltare, a putut vehicula uneori reflexul îndepărtat al unei semnificații mitice, care a aparținut cîndva unei cu totul alte culturi, și al cărei farmec sau putere evocatoare erau simțite de romancier mai mult sau mai puțin limpede. „Mitul" subzista ca formă de spunere: poetul îl resemantiza; folosit pentru pitorescul său caracteristic,

[1] Frappier, 1961, p. 31.

mitul nu se mai semnifica decît pe sine; integrîndu-l în povestirea concepută de el, romancierul îi conferea un sens profund, o *sententia* care nu mai avea nimic comun cu semnificația originară. Forma mitică, atunci cînd păstrează în tradiție o anumită coeziune ce poate fi recunoscută ca atare, tinde către statutul de emblemă: spada înfiptă în piatră, insula plutitoare și multe alte accesorii ale decorului romanesc. Cazul limită este ansamblul narativ pe care-l desemnează, de bună seamă abuziv, expresia „legenda Graalului". Timp de un veac, Graalul a constituit, fără nici o îndoială, un tip narativ; numeroase studii au permis recunoașterea constituenților săi, împrumutați de la un folclor de origine galeză sau irlandeză [1]. În ciuda constanței remarcabile dovedite, din text în text, de organizarea elementelor acestui tip complex semnificația lui globală rezultă din modul în care este inserat în povestire și de funcția pe care o îndeplinește în cadrul acesteia: introdus într-un context nemitic, „mitul" este demistificat în contact cu „efectele de real" pe care le comportă acest context. În *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, un personaj îi explică lui Perceval ce este acest obiect misterios: dar explicația se referă la episoadele povestirii însăși, și îndeplinește o funcție în desfășurarea acesteia. La Robert de Boron, care poate că a cunoscut miturile paleocreștine [2] în Cipru, explicația are valoarea unei justificări istorice și contribuie la fixarea unui plan de verosimil: Graal este potirul din Cina cea de taină; este o relicvă, un indice memorial precis; „cultul" lui este „o sfîntă taină", el efectuează ceea ce semnifică. Dar orice sfîntă taină trebuie să fie legată, printr-o analogie directă, imediat perceptibilă, de un eveniment istoric din viața lui Cristos; această viață, la rîndul ei, situată, ca să zicem așa, acolo unde timpul se încrucișează cu eternitatea, creează o analogie mai puțin limpede, dar nu mai puțin sigură, între orice fragment al duratei și o realitate de un alt gen. De exemplu, cultul Graalului se identifică în cele din urmă cu liturghia; prin aceasta figurează punerea în mormînt; obiectul-Graal îl desemnează

[1] Marx, 1965, pp. 23–75.
[2] Gallais, 1970*b*.

pe Cristos pe moarte şi, totodată, pe Cristos mîntuitorul... După ce este stabilită această relaţie semnificativă, o poveste plină de evenimente umane, date ca reale, se desfăşoară pe plan narativ; fiecare din aceste elemente poate, ce-i drept, să fie interpretat la rîndul lui, dar numai în măsura în care se referă la Graal şi la liturghie: înainte, în timp ce şi după.

Astfel, cazul aşa-zisei „matière de Bretagne" nu se deosebeşte decît în aparenţă de cel al mitologiei greco-romane, pe care autorii culţi din secolele XII—XIII le-au folosit constant şi dezinvolt. Poveştile transmise de erudiţii antici sau de poeme ca *Metamorfozele* lui Ovidiu au fost acceptate ca povestiri despre aventuri trecute. Poeţii le folosesc ca atare; rareori le oferă o valoare emblematică (de exemplu, izvorul lui Narcis într-un cîntec de Bernart de Ventadorn) sau le atribuie o funcţie didactică care le transformă în apologuri, fundamental alegorice: de pildă, tot Narcis, sau Pygmalion în *Roman de la Rose* [1].

Cînd Lakits presupune că monştrii din romanele „bretone" „simbolizează forţele anticurteneşti", la nivelul motivărilor socio-istorice, are, fără îndoială, dreptate [2]. Însă la suprafaţa naraţiunii, înseşi aceste motivări sînt asumate de o funcţionalitate textuală. Se poate admite, în principiu, că materialul „mitic" este marcat de o dublă coerenţă: una ţine de sintaxa povestirii franceze; alta, pe jumătate perceptibilă printre rînduri, ţine de mitul subiacent, reinterpretat în virtutea vreunei ideologii proprii secolului al XII-lea. Cele două planuri se îmbină perfect. Autorul amplifică o sugestie pornită de la el, integrează în povestire o interpretare fragmentară a acestei sugestii, apoi o abandonează. Aceste incertitudini în mînuirea a ceea ce a fost cîndva mitic au fost semnalate de mai mulţi cercetători pe baza analizei lui *Lancelot* de Chrétien de Troyes [3].

---

[1] Poirion, 1970; cf. Fourrier, 1960, pp. 279—313; Niemeyer, 1969; Jauss, 1971, pp. 187, 192—200, 618—619, cf. 623.

[2] Lakits, 1966, pp. 48—49.

[3] Whitehead, 1965; Rychner, 1968; Grisward, 1969, pp. 479—480, 489.

Chiar și *La Queste* în proză, de la mijlocul secolului al XIII-lea, poate cel mai bine structurat dintre marile noastre romane, se desfășoară simultan, pe două planuri, relația dintre ele fiind definită datorită unei explicații recurente. Unul din aceste planuri este cel al tipurilor narative caracteristice „romanului breton"; celălalt, luminat doar în cîteva puncte, referă la o supranatură ce nu poate fi reprezentată. Fiecare unitate a sintagmei narative corespunde astfel unei realități atemporale. Compoziția generală a operei adaugă, cu multă iscusință, la secvențele pe care le organizează, și datorită unor apropieri, paralelisme, sau reluări, un nivel de semnificație ultimă, inepuizabilă în măsura în care expresia rămîne în mare parte virtuală și rezultă din însăși această structură. Aici ne aflăm la limita a ceea ce am definit mai înainte ca simbolism și alegorie.

Necunoscutul nu există decît la suprafața textului, doar ca accidente ale reliefului acestuia. În profunzime, funcționează reguli precise, la fel de previzibile ca și cele ale celorlalte forme poetice din acea vreme, aproape la fel de bine autentificate de tradiție. De aici decurge iluzia unei deschideri, a caracterului arbitrar al spunerii: ambiguitate ce trezește în gîndirea auditorului, uneori pînă la obsesie, ideea de temporalitate [1]. Pe măsură ce se constituia, pe la mijlocul secolului al XII-lea, forma romanului, un anumit cuvînt avea tendința să se specializeze în desemnarea acțiunii romanești: „aventură". Sensul primitiv, care mai este încă întîlnit în povestirile cu subiecte din antichitate, pare să fi fost, banal, „intervenția destinului"; de unde, uneori ca în *Tristan* de Béroul, în virtutea unui soi de metonimie, „destin nefericit". Chrétien de Troyes și alți romancieri din generația lui au conferit cuvîntului un sens specific, încît acesta desemnează, dacă nu o structură, cel puțin o regulă narativă; aventura este o încercare, situată într-o serie de încercări (nu există *aventură* izolată), care-i permit unui „erou" să se apropie de o stare de perfecțiune exemplară, încît datorită acestui fapt

---

[1] Cf. Kristeva, 1968*b*, pp. 104–105 și 1969*a*, p. 440.

va fi restabilită ordinea comună [1]. Cuvîntul pare să-și găsească o oarecare motivare etimologică: ca viitor al verbului *advenire* („a surveni", „a interveni"). Aventura nu poate fi concepută decît dacă este raportată la un șir de evenimente proiectate într-un timp măsurabil, într-o istoricitate fictivă dar asemănătoare cu cea a experienței trăite și căreia se pare că i s-ar integra, fără greutate, amintiri ce-i sînt proprii. Aventura se desfășoară către, trece dincolo, dă naștere propriului său volum în aceste trei dimensiuni: timpul (întîmplarea), spațiul (călătoria) și conștiința, marcată de întoarcerea periodică a ceea ce am numit mai înainte „locurile ritmice".

Opoziția stabilită de Chrétien de Troyes între termenii *matière, sens* și *conjointure* poate fi examinată din acest punct de vedere. Propusă virtual în Prologul la *Erec*, unde ultimul dintre aceste cuvinte se referă la „aventure" („tret d'un conte d'aventure une molt bele conjointure" — „[ex]trage dintr-o poveste de aventuri o foarte frumoasă intrigă [tramă acțiune]" — v. 13—14, ed. M. Roques), această opoziție este dezvoltată în Prologul la *Lancelot* într-un mod care a suscitat diferite comentarii [2] în anii din urmă. Prin *matière*, Chrétien înțelege argumentul narațiunii, întîmplarea („histoire") ca un dat transmis, mai mult sau mai puțin invariabil [3]; prin *sens*, interpretarea propusă sau posibilă. Acești primi doi termeni amintesc noțiunile de *littera* și *sententia* din tradiția școlară, care trimit la însăși baza lecturii alegorice [4]. *Littera (matière)* comportă un *sensus* propriu, *litteralis*, evident, rezultînd din succesiunea unităților textului; *sententia (sens)* se desprinde din aceasta datorită unei operații specifice de cunoaștere, cu caracter moral și intelectual [5]. *Conjointure* desemnează potrivirea dintre aceste elemente, echilibrul realizat de arta autorului, unitatea

[1] Köhler, 1955, p. 78; Lakits, 1966, pp. 47—49; Burgess, 1970, pp. 44—45.
[2] Kelly, 1966; Rychner, 1969; Vinaver, 1970; pp. 106—108; cf. Micha, 1968.
[3] Gallais, 1970*b*, pp. 338—344.
[4] Cf. Renzi, 1964, pp. 79—144; Haidu, 1968.
[5] Rychner, 1967, pp. 10—15.

internă care-i asigură operei, ca semn global, semnificaţia primă.

Aceste reguli generale de funcţionare determină anumite constante în modul de înlănţuire a propoziţiilor [1], constante ce se manifestă mai curînd la nivelul agenţilor decît la cel al acţiunilor: cauzalităţile sînt mai curînd „psihologice" decît evenimenţiale. Mai mult decît atît, cauzalităţile propriu-zise sînt înlocuite de indici, în sensul dat acestui cuvînt de Barthes [2]; unităţi cu funcţie integrativă ce trimit la un concept mai mult sau mai puţin difuz, în cazul de faţă conceptul de *sens*. Avem de-a face cu o caracteristică prin care romanul, de îndată ce forma lui a fost constituită, s-a opus hotărît tuturor celorlalte tipuri medievale de discurs narativ, tipuri de discurs care, dimpotrivă, au un caracter „funcţional" foarte puternic.

Nu este vorba atît de cauze cît de o motivaţie profundă, şi probabil unică, înscrisă în substructurile povestirii, acţionînd asupra acesteia ca o finalitate: aparentele determinări cauzale pe care le introduce această motivaţie şi care leagă între ele anumite evenimente nu sînt decît reflexele ei superficiale [3]: dealtfel, unii autori mînuiesc cu iscusinţă un efect ca acesta. În romanul „arthurian", motivaţia iniţială este, ea însăşi, cu fund dublu: pe sub intenţia autorului acţionează intenţia implicată de tipul-cadru pe care şi l-a ales.

Acest caracter al romanului medieval explică, de bună seamă, preferinţa pentru miraculos („merveilleux"). Totuşi, întrucît „aventura" individuală este prin definiţie (la nivelul povestirii realizate) imprevizibilă, autorii au tendinţa să raporteze cauzalitatea superficială la agenţi (la „personaje"). Sînt folosite trei procedee, chiar din anii 60—80 ai secolului al XII-lea, ce par să caracterizeze discursul romanesc. Primul nu este altceva decît o intervenţie de autor prin care se anunţă că o anumită stare sufletească a unui anumit agent va declanşa o acţiune. Al doilea, creat de autorul lui *Enéas*, şi mult dezvoltat după aceea, constituie una din trăsăturile

---

[1] Cf. Vinaver, 1959 şi 1970, pp. 129—150; Kelly, 1970.
[2] Barthes, 1966, pp. 9—11; cf. Todorov, 1968, p. 126.
[3] Cf. Genette, 1969, pp. 96—97.

cele mai izbitoare ale romanului medieval, mai ales ale romanului în versuri: este vorba de monologul (mult mai rar, dialogul) în care un agent cîntărește, în general cu ajutorul unor argumente tipice, motivele ce-l îndeamnă să săvîrșească cutare sau cutare faptă. Al treilea, în mod curent combinat cu unul din celelalte două, este alegoria. Aceasta descrie mișcările interne ale agenților, depersonalizîndu-i prin însuși faptul că-i interpretează [1]. Ea explicitează intenția normativă latentă din discursul romanesc. În vreme ce pare (în ochii noștri) că extrage din orice context istoric faptul desemnat, ea îl transferă, dimpotrivă (din punct de vedere medieval), pe adevăratul plan al istoriei, care este un plan etic, înlocuind ceea ce-ar putea fi un factor individual cu un dinamism moral, universal. Mi se pare că, în limitele definite de această situație, ar putea fi adoptate distincțiile, propuse de F. van Rossum, între mai multe nivele de percepție a romantismului: nivelul adevărului (în cazul de față, efectele de real), nivelul verosimilului (în cazul de față, mai ales ordinea succesiunilor), o perspectivă narativă (cea a motivării profunde); însă cele două dezvoltări pe care doamna van Rossum le numește narativă și, respectiv, tematică se identifică aici cu acest dinamism [2].

Așa se explică faptul că, la Chrétien de Troyes, fazele succesive ale povestirii par adesea nu atît că rezultă una din cealaltă, ci că sînt produse de o forță care le susține, le cuprinde și le determină în așa măsură încît orice hazard este exclus [3]. Iscusința stilistică îi permite lui Chrétien ca, prin integrarea anumitor elemente de descriere bine alese, să acopere toată povestirea cu un fel de pojghiță de realitate ce reascunde aceste contraste. Într-un roman rămas într-o redactare nedefinitivată, ca *Perceval*, pojghița lipsește adesea, fapt care explică ambiguitățile din acest text. În schimb, în *Erec*, cu excepția episodului final „bucuria de la curte", — pojghița este intactă. Însă motivația profundă a povestirii, regula ce distribuie episoadele și înlănțuie propozițiile, este

---

[1] Jauss, 1964, p. 135.
[2] Rossum, 1970, pp. 45—175.
[3] Bayrav, 1957, p. 111; cf. Györy, 1967 și 1968; Micha, 1970.

tripla căutare („quête") a lui Erec: mai întîi, cea a tinerei Enide, cu care se căsătorește; apoi căutarea a ceea ce va fi o compensație pentru două lipsuri date la iveală de acest prim rezultat: în Erec el însuși; în Erec ca membru al comunității cavalerești. S. Bayrav, a arătat la rîndul lui după Bezzola, cum acest dinamism generează două serii de înlănțuiri gradate [1]:

OBIECTUL CĂUTĂRII	OBSTACOLUL	
	PLAN ALEGORIC	*AGENȚI ȘI ACȚIUNI*
El însuși	cupiditate și brutalitate *(reluat de două ori)*	luptă împotriva hoților
	desfrîu	luptă cu Galoin
	mîndrie	episodul Guivret
(interludiu: întîlnire cu alaiul lui Arthur)		
El printre ceilalți = comunitatea	cupiditate și brutalitate	uriașii
	desfrîu	episodul Oringle
	mîndrie	al 2-lea episod Guivret
	(încercare supremă: „bucuria de la curte").	

Yvain prezintă un model analog. *Lancelot* se deosebește prin complexitate, însă funcționarea elementelor este aceeași. Schema generală ce susține și încadrează ansamblul povestirii, determinînd producerea părților care se succed, este redusă de J. Rychner [2] la trei elemente simple, posesie-distrugere-recuperare, relative la o bucurie identificîndu-se cu armonia ce domnește la Curte și care poate să ia o formă emblematică în dragostea lui Lancelot pentru Guenièvre. Asupra acestui ultim punct au fost exprimate de curînd diferite opinii ce tind să reducă mult importanța narativă a acestui element [3]. Oricum ar sta lucrurile, relația stabilită

---

[1] Bayrav, 1957, pp. 97—102.
[2] Rychner, 1968.
[3] Lazar, 1969*b*; Condren, 1970 ; dar Kelly, 1966.

între Lancelot și regină constituie un plan de semnificație, subordonat celuilalt, dar care este integrat în acesta prin funcția sa: datorită elementelor descriptive ținînd de tipul *fine amour*, Lancelot, prin dragostea lui pentru regină, este desemnat ca ales, misiunea lui este să triumfe eliberîndu-i pe prizonieri din ținutul de unde nu mai este întoarcere, de amenințarea de moarte care apasă asupra acestei lumi cavalerești. Soarta tuturor este legată de valoarea unuia singur. Acesta se identifică cu misiunea lui. Rychner, în frumosul său studiu, semnalează în această privință extrema rapiditate a tuturor acțiunilor lui Lancelot, grija lui de a nu „pierde timpul" (v. 57—59). Din acel moment, singura realitate a celorlalte aventuri este semnificația pe care o au; narațiunea nu le poate desfășura decît succesiv. Însă ele reprezintă un adevăr în mai mare măsură decît marchează desfășurarea unei biografii; așa se explică fragilitatea determinărilor temporale și spațiale din frază: istoria capătă aparențele permanenței și ale simultaneității [1]. *Perceval*, mai greu de judecat, avînd în vedere că nu este terminat, pare să fie construit pe o schemă asemănătoare: povestirea este constituită din două straturi de semne, care trimit la universuri distincte deși coerente [2]. Pe de altă parte, toate secvențele de semne constituie unități încastrate („enchâsées") în cadrul Graalului, așa cum o sugerează chiar din Prolog însuși autorul ... ceea ce, dealtfel, explică poate de ce acest roman, în mai mare măsură decît altele scrise de Chrétien de Troyes, a fost continuat, refăcut, adaptat, tradus, regîndit timp de o jumătate de veac: formula fundamentală după care fusese construită era, în principiu, compatibilă cu orice povestire imaginabilă.

Am văzut, în capitolul II, cît de profundă este mutația provocată în tradiție de apariția unei proze scrise, adică purtătoare a mărcii poetice. Ea ar putea servi de linie de demarcație între epoca arhaică și timpurile moderne. Constituirea, apoi răspîndirea rapidă a prozei sînt legate de creșterea tendințelor didactice, moralizatoare, alegorizante, care se impun, în anumite cercuri din nordul Franței, chiar din

[1] Rychner, 1968; p. 60.
[2] *Ibid*, p. 74; cf. Pollman, 1965, pp. 54—79.

ultimii ani ai secolului al XII-lea, în general începînd cu prima parte a secolului al XIII-lea. Mişcarea începută cu traducerile falsului Turpin, strîns legate de tradiţiile epocii, s-a extins numaidecît la povestiri în care erau redate evenimente contemporane[1]. Pînă atunci formele neverisficate ale discursului fuseseră folosite (cu totul excepţional) în scris doar în funcţie normativă şi pragmatică: texte juridice, formule de rugăciune. Din acest moment, istoria le adoptă şi ea, fapt ce implică un nou mod de a înţelege existenţa colectivă şi care face posibilă, în timp, o eliberare a limbii literare de sub influenţa tipurilor tradiţionale, în măsura în care acestea erau menţinute de cadrul ritmic al versului. Dealtfel, versul va fi foarte curînd influenţat de această situaţie: de acum înainte, anumite forme de invenţiune, relativ recente, mai potrivite cu efectele de liberă amplificare, se vor impune în sectoarele cele mai „moderne" ale poeziei: o vom vedea în capitolul IX.

Fenomenul nu afectează doar discursurile care, aparent, sînt cele mai apropiate de vorbirea cotidiană (comunicarea, unei experienţe personale, ca la Villehardouin sau la alţii pînă la Phillippe de Novarre, dacă nu chiar la Froissart şi Commynes): încă din 1213—1214, un cleric parizian compilează în proză o istorie a lui Iuliu Cezar *(Les Faits des Romains)*, bazată pe diferite texte antice, printre care Salustiu, Cezar el însuşi şi epopeea lui Lucan; una din particularităţile formale ale acestei cărţi este numărul mare de versuri albe inserate în proză. După toate aparenţele, este vorba de un procedeu deliberat.

Această deschidere nu afectează nicidecum tradiţia istorică în ansamblu; alţi cronicari, în tot secolul al XIII-lea, rămîn credincioşi formelor poetice tradiţionale: autorul anonim al frumoasei *Histoire de Guillaume le Maréchal*, Philippe Mousket, Guillaume Guiart şi alţii. Totuşi, proza tinde să se impună, iar la sfîrşitul secolului triumfă cu adevărat.

În tradiţia discursului romanesc, versul rezistă mai bine. Aici proza şi-a făcut apariţia chiar de la începutul secolului

[1] Woledge-Clive, 1964, pp. 25—26, 33.

al XIII-lea; dar, chiar și la sfîrșitul secolului al XIV-lea, Froissart și-l va rima pe *Méliador* tot după modelul moștenit de la îndepărtatul Chrétien de Troyes. Procesul urmat în acest caz pare să fi fost foarte apropiat de cel al istoriografiei [1]. A început prin „deversificare", transpunere în proză a unor romane preexistente în versuri. Cel mai vechi text care a suferit această soartă pare să fi fost *Joseph d'Arimathie*, de Robert de Boron, lucrare plină de intenții didactice și în care povestea Graalului tinde să îndeplinească funcția unui apolog. Trecînd de la octosilab la proză, autorul transpunerii, în virtutea unei opinii destul de răspîndite, așa cum am văzut, pe la 1200, sporea credibilitatea povestirii. Versurile sînt transpuse cu fidelitate în fraze de proză; ele își pierd rima și ritmul dar își păstrează aproape intact aparatul lexical, sintactic, retoric. Oricît ar fi ea de modestă în *Joseph*, inovația aceasta este capitală. De acum înainte, romanele în versuri de la sfîrșitul secolului al XII-lea vor constitui o comoară din care se vor hrăni romanele în proză pînă tîrziu, în secolul al XVI-lea. Agenți, motive, procedee de înlănțuire vor fi adoptate, adaptate, transmutate în dimensiunile unei proze literalmente fără limite acum cînd a zdrobit legătura cantitativă a versului. Iată de ce, foarte curînd, tendința de ciclizare, în jurul unor agenți tradiționali sau al unor tipuri latente pînă atunci în romanul în versuri, ia avînt, se desfășoară, triumfă: în marile cicluri ca „Lancelot-Graal", „pseudo-Robert de Boron", „Tristan în proză", între 1225 și 1250 [2]. Dacă un roman ca *Perlesvaus*, compus, ceva mai devreme, pe undeva pe lîngă abația Glastonbury, nu este ciclic propriu-zis, el se leagă strîns de tradiția prozei didactice și religioase, caracteristică pentru unele mănăstiri anglo-normande. Nu se poate spune totuși care au fost „sursele" primei proze romanești: noile practici ale istoriografiei, anumite obiceiuri monastice, procedeele de deversificare apar nu atît ca factori cumulativi, cît ca fenomene comparabile, avînd cauze comune și efecte convergente.

---

[1] Köhler, 1962, p. 213; Jantzen, 1966; Thorpe, 1970; cf. Woledge-Clive, 1964, pp. 31, 35—42.

[2] Vinaver, 1970, pp. 38—40, 124—136, 156—157.

Proza, cel puţin fictiv, este intermediarul firesc între om şi experienţa lui: doar ea pare că dă relaţiei dintre ei o notă de autenticitate evidentă. Rezultatul este o dezordine, nu numai în ritmurile discursului, ci şi în regulile de transformare, care, bazîndu-se pe nişte structuri profunde aproape neschimbate, constituie textul. O carte recentă a lui J. Rychner despre proza din *La Mort Artu* [1] a descoperit în acest text existenţa unor modele constante, dacă nu chiar a unor forme prealabile normative care, deşi nu comportă la suprafaţă nici aceleaşi trăsături, nici aceeaşi funcţionare ca versul, constituie totuşi (în cadrul aceluiaşi text) un sistem destul de riguros. Modelele studiate de Rychner se situează la nivelul articulaţiei sintactice: acest nivel este privilegiat în proză ca urmare, pe de o parte, a regresului sau a suprimării factorilor pur fonici (mai ales rima) şi, pe de alta, a importanţei crescînde căpătate de influenţa retoricii de tradiţie latină. Organizarea frastică a povestirii presupune forme puţin numeroase şi totodată puţin variabile, adevărate tipare în care se toarnă narativitatea. Articulaţiile frastice îndeplinesc în privinţa aceasta o funcţie determinantă; ele constituie „încheieturile" textuale şi structurează discursul datorită unor relaţii fundamentale, în număr de trei, cărora toate celelalte relaţii (logice), dealtfel rare, le sînt subordonate: temporală, „dramatică" (relativă doar la acţiune şi redată întotdeauna prin articulaţii puternice) şi predicativă [2].

Nici un alt roman în proză, în afară de *La Mort Artu*, nu a făcut deocamdată obiectul unui studiu atît de aprofundat. Pare puţin improbabil să se regăsească structuri similare în toate aceste texte. E. Vinaver [3], abordînd chestiunea din alt punct de vedere, distinge două varietăţi de textură stilistică în proză, o „ramificare policentrică", de origine poetică, şi o construcţie plană, ce-ar proveni de la istoriografie [4]. Oricum, această predominanţă a elementelor sintactice în procesul de formalizare a textului acţionează împotriva

---

[1] Rychner, 1970*b*.
[2] *Ibid.*, pp. 81–83 şi 233–247.
[3] Vinaver, 1966.
[4] Cf. Schon, 1960; Dembowsky, 1963.

menţinerii riguroase a unor tipuri. Sistemul de expresie tipică devine uneori atît de suplu, încît este pe punctul de a începe să se disocieze. Întinderea prozei merge mînă în mînă cu o complicare a aventurilor, favorabilă dilatării elementelor descriptive şi, ca să zicem aşa, deziderale: ea creează „o spaţiere între elementele notabile" ale realului, organizează materia de povestit pe baza unui ritm propriu înseşi spunerii („le dire"), eliberată de constrîngeri externe [1]. Motivele descriptive, a căror funcţie narativă, tocmai din pricina faptului că sînt prea multe, nu mai poate fi simţită cu precizie, capătă o aparenţă emblematică sau simbolică, de care se va folosi cu măiestrie autorul romanului *La Queste du Graal*. După 1250, există tendinţa de a părăsi procedeul tradiţional al împletirii pentru a favoriza compoziţia „à tiroirs" („cu sertare"), mult mai liberă: mijloacele prin care autorii par să încerce să surprindă, nesocotind modelele tipice, un univers pe care-l descoperă a fi mobil. *L'Aventure*, aşa cum fusese ea concepută de romancierii din secolul al XIII-lea, se dezintegrează. *La Mort Artu*, ultim volet al întinsului *Lancelot — Graal*, se bazează pe o negare: nu există aventură; nu mai există întîmplările acelea neobişnuite, care îi oferă „eroului" un prilej de triumf la fiecare secvenţă; nu mai rămîne decît un şir de acţiuni curajoase, dar fără speranţă, un legămînt, respectat cu orice preţ, de a sluji o cauză socotită a fi bună; aventura nu mai este o etapă într-o progresie, ea este semn al unei realităţi morale (curaj, laşitate, curtenie, lipsă de măsură); „cuvîntul nu mai indică evenimentul necunoscut, ci rezultatul nesigur" [2].

Una din consecinţele acestei evoluţii este o tendinţă de a dezvolta în „scene", cu descrieri şi amplificări diverse, hiperbole tipice aparţinînd tradiţiei primilor romancieri: de pildă, scurgerea prea rapidă a nopţii de dragoste, insomnia îndrăgostitului nesatisfăcut. De aici decurge caracterul oratoric al multora din textele secolului al XIII-lea [3].

---

[1] Faye, 1969, pp. 115—116; Todorov, 1969*b*.
[2] Lakits, 1966, pp. 50—51.
[3] *Ibid.*, p. 72.

Această evoluţie se produce şi în romanele în versuri, deşi, scăpînd procesului de ciclizare, acestea rămîn mai precis centrate pe acţiunea unui agent principal sau a unui mic număr de agenţi. Ca urmare, elementele descriptive acţionează aici în favoarea unei anumite particularizări, a unui soi de aluzie individuală, mai curînd decît a unui simbolism oarecare [1]. Autorul lui *Partenopeus de Blois* se preface că-şi compară propriile lui aventuri amoroase cu cele ale eroului: montaj realizat din două planuri de povestire, una din ficţiuni trimiţînd la cealaltă ca într-un joc ironic de oglinzi . Procedeul a fost reluat de mai multe ori.

De acelaşi fapt — dezintegrarea aventurii — poate fi legat procedeul care constă în inserarea cîntecelor lirice în povestire, indiferent dacă aceasta este în versuri sau în proză. Pare sigur că cititorul cînta aceste texte; Froissart şi-a remaniat romanul *Méliador* ca să introducă în el şi să pună în valoare aproape optzeci de poeme lirice scrise de protectorul său, ducele de Luxemburg: astfel, povestirea este subordonată ornamentului ei, care determină în principiu alegerea şi înlănţuirea secvenţelor. Este vorba de rezultatul unei căutări cu rădăcini adînci în tehnica poetică a veacului al XIII-lea: avem vreo treizeci de romane sau alte texte narative „umplute" muzical în felul acesta. O tendinţă se caută, se conturează, în opoziţie cu cea a primilor romancieri; ea va duce, pe la sfîrşitul evului mediu, la o redefinire a povestirii romaneşti. J. Kristeva a văzut că *Le Petit Jehan de Saintré* satisface din plin, pentru prima dată, această nouă definiţie: povestire ce se vlăguieşte într-o desemnare necontenit reluată de la propriile ei premise, fără să ajungă vreodată la o concluzie; enunţuri, în parte duble, unde conjuncţia semelor antagoniste nu mai este produsă, ca acel *sens* al lui Chrétien de Troyes, printr-o interpretare, ci printr-o figură de simulare, prin însăşi ficţiune în ambivalenţa ei, prin acea ironie „nedisjunctivă" ce integrează în text contradicţiile implicite ale unei culturi [2].

---

[1] Lyons, 1965, pp. 167—175.
[2] Kristeva, 1968*b*, pp. 108—113, 117, şi 1970, pp. 102—109, 157.

În această privință, este bine totuși să evităm extrapolarea și modernizarea exagerată. Auerbach, la vremea lui, nota absența unui efort real de caracterizare din romanul medieval: nivelul stilistic constant unde își fixează povestirea. Este vorba, în ciuda unor nuanțe individuale diverse, de analogul registrului din marele cîntec curtenesc și al discursului epic din cîntecul de gesta. Romanul, deși (prin unele aspecte) este cea mai apropiată (de noi) formă poetică medievală, este, ca toate celelalte, fundamental tradițional. Poate, cu excepția lui Chrétien de Troyes, identitatea autorilor dispare în strădania de a varia, fie și foarte puțin, modelul transmis [1]. Ficțiunea romanescă medievală are prea puține trăsături comune cu cea care se va impune în unele povestiri ulterioare: ea este întoarsă asupra ei însăși, deși ceva mai puțin decît *la fine amour* din marele cîntec curtenesc, fără să se sinchisească a reda altceva decît propriu-i joc. Așa se explică lipsa tragicului autentic. Chiar și sinuciderea Didonei, în *Enéas*, parcă se pierde în întinsa seninătate a narațiunii. Romanul incarnează un vis de fericire, un sentiment de putere, voința de a triumfa asupra răului. Aceasta a fost, fără nici o îndoială, funcția lui socială inițială [2]: ea a supraviețuit, vreme de secole, condițiilor care i-au dat naștere.

Trandafirul și Vulpea

Definiția dată de Bremond, și invocată mai înainte, cere ca trăsătură definitorie a povestirii („récit") un „interes uman", rezultat al unei serii de evenimente produse de agenți și suportate de pacienți „antropomorfi". Deși autorul și-a nuanțat recent poziția în această privință [3], eu mențin, ca mijloc de expunere, termenii pe care-i propunea în 1966. „Antropomorf" pune problema povestirii alegorice: discurs narativ în care majoritatea, dacă nu totalitatea, agenților și a pacienților sînt produși printr-o figură de personificare.

---

[1] Le Gentil, 1963, pp. 16—17.
[2] Köhler, 1955, cap. IV.
[3] Bremond, 1971, p. 204.

Contrar celor ce se întîmplă cînd aceasta din urmă apare izolat într-o narațiune cu agent uman, povestirea alegorică se află promovată în întregime pe plan metaforic.

Ea nu apare în limba vulgară decît în jurul anului 1200, la autori ecleziastici, cărora le înlesnește integrarea unor „moralități" explicite în apologuri luate din tradiția biblică: Guillaume le Clerc, în *Le Besant de Dieu*, opune opera sa romanelor și cîntecelor de gesta, lipsite de „senefiance" [1]. În *Le Roman de Charité*, al acelui Reclus de Molliens, alegoria se emancipează și se generează de la sine: Charité s-a retras în Ierusalimul Ceresc, iar căutarea ei ne duce prin toate acele „estats du monde". *Le Songe d'Enfer* de Raoul de Houdan încastrează („enchâsse") o călătorie pe lumea cealaltă în tipul-cadru al Visului. Acesta din urmă, la începutul unei lucrări, dealtfel mai curînd ironice decît moralizatoare, are drept efect îndepărtarea din povestire a oricărui *sensus historicus* și asigurarea coincidenței dintre realitate și alegorie. Exemplele nu lipsesc în anii care preced și urmează imediat compunerea și difuzarea acelei uimitoare capodopere care se numește *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris [2].

Notorietatea de care s-a bucurat acest text pînă în plin secol al XVI-lea, soliditatea și durata influenței pe care a avut-o este bine cunoscută. *Le Roman de la Rose* încheie, într-o mare măsură, era poeziei feudale și inaugurează o eră nouă. O parte, destul de importantă, a poeziei din secolele XIII, XIV, XV se construiește pornind de la acest roman, referindu-se la el ca la însăși realitatea poeziei; există puțini poeți care să nu-i datoreze vreun procedeu oarecare, dacă nu chiar structura profundă a limbajului lor.

Narațiunea se înscrie aici în tipul-cadru al întîlnirii, ea însăși încastrată în cel al Visului. *Je*, care, de la un capăt la altul, constituie subiectul principal al acțiunilor succesive, nu se deosebește de *je* caracteristic pentru mai multe forme de cînt narativ: *je* din *Roman de la Rose* este, din punct de vedere formal, cel din pasturele, chiar dacă, tematic, prezintă o oarecare analogie cu cel din marele cîntec curte-

---

[1] Jauss, 1964, pp. 118–119 și 121–123.
[2] Köhler, 1966*a*, pp. 123–141; cf. Lecoy, 1965, pp. V–XXXV.

nesc. Rînd pe rînd, Subiect care visează, Narator și Erou: un univers actanțial se organizează în jurul acestui subiect lipsit de actualizare lexicală; obiectul unic este Trandafirul *(La Rose)*, desemnat uneori prin substantivul *bouton* („boboc"), și care trimite la o materialitate exclusă din orice analiză noțională; ceilalți actanți se definesc pe baza a trei paradigme, după cum țin de *mur* („zid"), *verger* („livadă") sau *porpris* („loc împrejmuit"): paradigme topografice, ierarhizate datorită înglobării („emboîtement") lor și direcției unui demers, din exterior către interior. Figurile zidului reproduc, cu unele transformări, cîmpul lexical tradițional al „viciilor principale"; cele ale livezii, cîmpul „virtuților curtenești", care funcționează ca adjuvanți ai subiectului, determinînd astfel un *sens* propriu al narațiunii, de vreme ce livada (potrivit tradiției truverilor) nu poate fi decît locul fericirii [1]; ultima serie se naște dramatic din aceasta și adună o serie de opozanți, dealtfel mai puțin bine precizați. Trimit la analiza lui J. Batany [2], și la lungul fragment reprodus de Mary, I, 388—399. Din cele două planuri metonimice ale acțiunii romanești, cel al războiului s-a resorbit cu totul în celălalt, iar dacă vreun conflict oarecare îi opune pe adjuvanți și pe adversari, nu mai este vorba decît de metafora unei metafore. Trei ordine de semnificație coincid; între ele nu poate fi perceput nici un spațiu: povestirea, în literaritatea ei, dezvoltarea subiectivă a unei iubiri, învățătura pe care o comportă acestea [3]. Termenul comparat al metaforei ține de un imaginar ce se referă la comportamentele și valorile sociale ale curteniei („la courtoisie"). Sub acest aspect, el este interpretabil: dar cum? Oricum, căci se pare că fiecare receptor are interpretarea lui, bazată pe o experiență proprie [4]. Guillaume de Lorris introduce, într-adevăr, într-un sistem împrumutat de la alegoriștii latini, Alain de Lille, de pildă, un germen de ambiguitate ce-i conferă o mare bogăție de nuanțe: un personaj nealegoric, de exemplu Bătrîna, apare,

[1] Demats, 1970.
[2] Batany, 1970, pp. 822—828.
[3] Badel, 1969, p. 60; Defourny, 1969.
[4] Fox, 1969, pp. 56—57.

ici colo, ca să amintească existența unui sens literal, sens care, în cazul unei continuități perfecte, ar fi ascuns de alegorie; discursul ținut de personificări nu se potrivește întotdeauna cu Numele lor, care ar trebui totuși să le fixeze izotopia. Individualul străbate prin general, sau mai curînd coincide cu el, în detrimentul alegoriei înseși. Astfel, ansamblul povestirii trimite, sau se preface că trimite, la un destin individual mai curînd decît la cine știe ce adevăr universal, așa cum se întîmplă în alegoria moraliștilor [1]. Personajele nici măcar nu aparțin aceleiași specii: unele se referă la stări omenești interioare (*Danger*, „Pudoare"; *Raison*); altele, la acțiuni externe (*Malebouche*, „Clevetire"; *Ami*). Compoziția generală a povestirii subliniază această ambiguitate; o primă parte, pînă la versul 1680, foarte apropiată de discursul alegoric al exegezei (expune și interpretează sentimentele și circumstanțele preliminare dragostei), se termină cu povestirea morții lui Narcis: în izvorul unde dispare acesta, subiectul vede imaginea unui boboc de trandafir. A doua parte, căutarea („la quête") acestei flori, este alcătuită dintr-o serie de aventuri organizate potrivit tehnicii romanești puse la punct de Chrétien de Troyes și de primii lui urmași. Cele mai multe din personificările care acționează în cele două părți țin de o tradiție încetățenită în limba vulgară de cel puțin o jumătate de veac: auditorul lui Guillaume de Lorris putea, fără îndoială, să le identifice cu ușurință, însă ele erau, pentru prima dată, pentru acest auditor, vizibile, ca să zicem așa, înzestrate cu trăsături perceptibile (sau imaginabile) și totodată pertinente. Guillaume prezintă fantasmagoricul drept verosimil: acesta din urmă rămînea implicit, conținut în ficțiunea inițială a visului; descrierile, și mai ales comparațiile, conferă o atît de mare greutate aspectului literal, încît autorul, pe ici pe colo, chiar și în pasaje aparent de o limpezime desăvîrșită, introduce o scurtă glosă, ca să-i amintească auditorului că există o „senefiance", o „vérité coverte", care la sfîrșit va fi dată la iveală. Avem de-a face cu un procedeu atestat în scrierile moraliștilor; însă *Roman de la Rose* nu are sfîrșit: textul lui Guillaume de

---

[1] Jauss, 1964, p. 135.

Lorris se întrerupe la versul 4028, chiar la mijlocul unui monolog al subiectului. În lunga tradiție alegorică, geniul lui pare că a mers chiar la origini, înainte de Bernard Sylvestre sau Alain de Lille: el creează din nou o lume comparabilă cu cea a lui Prudentius, însă lumea lui este orientată în sensul istoriei imaginației, nu în cel al istoriei mîntuirii. Adevărul „ascuns" este de ordin poetic: pentru prima dată în dezvoltarea tehnicilor alegorice, sensul literal ține de ficțiunea pură [1]. Așa se explică armonia narațiunii, întrucît aceasta se dezvoltă pe baza unei pure exigențe poetice, intrinsece textului, exigență care, periodic, pune sub semnul întrebării instanțe inteligibile: este vorba de un fapt de „scriitură", prezentînd analogii (și legături reale) cu cel ce va fi semnalat, peste o jumătate de veac, în proza din *Vita nova* de Dante [2]. Am fi înclinați să vorbim, în acest sens restrîns, mai curînd de „moralizare" decît de alegorie: însă practicile medievale ulterioare fac acest termen greu de folosit, deoarece el a desemnat, în general prin adjectivul *moralisé*, subproduse ale *Romanului Trandafirului*, lipsite de incomparabila și iscusita spontaneitate a acestuia.

Folosirea lui *je* sugerează o situație unică: un punct de vedere personalizat. Totul este văzut, cunoscut din interiorul acestui Îndrăgostit fără chip. Actanții povestirii se confundă astfel, oricum ar fi ei desemnați, cu aspecte din ființa iubitei, și ea tot fără chip. Un destin supra-individual se suprapune cu precizie peste un destin personal, tacit dar omniprezent. Este oarecum iluzoriu să vorbim aici de psihologie: bătălia care se dă (analog îndepărtat al bătăliei teologice dintre Virtuți și Vicii) nu are loc *în* inima iubitoare, ci *pentru* Iubire [3].

La vreo patruzeci de ani mai tîrziu, Jean de Meung a continuat, sau s-a prefăcut că o face, povestirea lăsată neisprăvită (nu mai avea mult, de bună seamă) de Guillaume de Lorris. Stadiul tradiției manuscrise dovedește, dealtfel, că opera acestuia din urmă circulase între timp în mai multe

---

[1] Jauss, 1964, pp. 108–109, 115, 117, 121.
[2] Cf. Terracini, 1966, pp. 235–249.
[3] Jauss, 1960.

versiuni, care nu erau întrutotul identice[1]. Pe la 1280, compilatorii de manuscrise i-au adăugat cele 18.000 de versuri pe care le scrisese de curînd un „maître és arts" din Paris, hrănit cu un „naturalism" aristotelician de mult depășit de învățații vremii, dar care, în gura unui vulgarizator inscusit, putea să facă impresie[2]. Acest al doilea *Roman de la Rose*, cu mult mai puține peripeții decît cel dintîi, nu este atît urmarea narativă a acestuia, cît o imensă glosă interpretativă adițională. Jean de Meung păstrează schema tradițională trasată de „predecesorul" lui (căutarea trandafirului și conflictele care o îngreunează) și-i dă o copie, amplificată peste măsură de digresiuni didactice. Acestea din urmă se identifică formal cu discursurile directe ținute de „personaje". Printre ele, cele al căror termen comparant comportă semele cele mai abstracte tind să o ia înaintea celorlalte: Rațiune, Natură, Geniu. Se revine la procedeul din *De planctu Naturae*, de Alain de Lille, anterior cu un veac, dar de la care Jean de Meung pare să fi luat ideea centrală, fapt ce poate fi verificat atît la nivel filosofic cît și la cel al poeticii: Natura a menit-o pe Venera să înmulțească neamul, tot restul este băgat pe deasupra și, ca atare, suspect. Fiecare „personaj" este astfel atribuit unei categorii coerente din punct de vedere logic. La Guillaume de Lorris, alegoria răspundea necesității tehnice de a transpune în discurs narativ limbajul cîntecului liric. Pentru Jean de Meung, alegoria interesează prin ea însăși, ca metodă de interpretare, după cum îi interesează și pe exegeți. În acest sens, este drept să se afirme, așa cum face Jauss în mod paradoxal, că, de fapt, Jean nu mai crede în alegorie[3]. Intenția lui este să manifeste așa-zisul *sensus allegoricus* al acestei „istorii", adică a textului lui Guillaume. El face alegoria alegorii. Iată de ce, victoria finală, adică dobîndirea Trandafirului, nu va fi opera lui Amor al truverilor, ci a Venerei, abstracție personificată a unei forțe cosmice reale.

---

[1] Lecoy, 1965. pp. XXXVI–XXXVII.
[2] Badel, 1970.
[3] Jauss, 1964, p. 110.

Acest text, în aparenţă dezechilibrat, dar, totuşi, „informat" şi unificat de o intenţie puternică şi simplificatoare, o irezistibilă forţă verbală, se situează la locul în care se încrucişează cele mai multe tradiţii din secolul al XIII-lea. Primul *Roman de la Rose* nu reprezintă decît una dintre ele. Jean de Meung ar putea fi foarte bine pus printe autorii de „dits" satirice, venind după Rutebeuf, cel din *Dit d'Hypocrisie* sau *Complainte de Guillaume*, de la care poate că a împrumutat „personajul" Faux-Semblant [1].

De la primul la cel de-al doilea *Roman de la rose*, ceea ce se schimbă este forma discursului, dacă nu chiar la suprafaţă, cel puţin în intenţiile structurante subiacente. Primul *Roman de la Rose* este rezultatul neaşteptat şi răsunător al unor căutări ce aveau tendinţa să creeze, în limba vulgară, un gen de naraţiune alegorică coerentă. Toate elementele care-l constituie sînt funcţionalizate de intenţia narativă. Opera lui Jean de Meung este fundamental argumentativă, formele „didactice" ale discursului se ghicesc neîncetat sub vălul narativ, iar cîteodată îl sfîşie pe sute de versuri. Mai curînd decît desfăşurarea unei acţiuni decupată în secvenţe succesive, obiectul său este o descriere, cea a imperiului Sorţii [2] (a se compara cu Mary, I, 388—399 şi II, 52—61). Pasajul de optzeci de versuri (8759—8832), pe care Jean, printre altele traducător al cunoscutei *Historia Calamitatum*, îl consacră lui Abélard şi Heloïsei, constituie pur şi simplu unul din acele *argumente* invocate împotriva căsătoriei. Puhoiul de nestăvilit al acestor interminabile discursuri care, periodic, întrerup nu numai orice naraţiune, ci şi orice element de personalizare a spunerii (*je* dispare), constituie, prin el însuşi, factorul principal al unei arte poetice: către 1280, o *ars nova* aspiră să înlocuiască tehnicile tradiţionale. Disproporţia pe care o vedem între cele două *Romane de la Rose* (al doilea este de patru ori şi jumătate mai lung decît primul) ne face să ne întrebăm: există vreo legătură profundă între aceste texte? de ce Jean de Meung a hotărît să-l „continue" pe Guillaume

---

[1] Freeman-Regalado, 1970, pp. 186—187; cf. Serper, 1969, pp. 126—132.

[2] Badel, 1969, pp. 177—178.

de Lorris? N-ar fi putut alege oricare alt roman? De bună seamă, nu. Legătura vie dintre aceste „povestiri" („récits") este însăși alegoria și tot ce implică ea. Capodopera lui Gauillaume de Lorris nu fusese de ajuns ca să desprindă discursul alegoric de ceea ce fusese leagănul, iar, la mijlocul secolului al XIII-lea, domeniul lui privilegiat: interpretarea exegetică. Într-o mare măsură, Jean de Meung se întoarce, trecînd peste predecesorul său, la sursa acestei interpretări. Gîndirea lui, cum scrie D. Poirion, și conținutul discursului, se construiesc cu ajutorul unor elemente mitice luate de ici de colo, dintr-un univers „unde conceptele fundamentale ca știință, natură și istorie nu sînt încă desprinse dintr-un anumit halou religios"[1]. Factorul narativ, în cele 18.000 de versuri, constituie unul din principiile acestei alchimii a cărei idee pare că-l obsedează pe Jean de Meung. Orice discurs aspiră să se transforme în sens pur, fără resturi de „realitate".

Aproape trei sute de manuscrise atestă că, pentru oamenii de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, cele două *Romans de la Rose* reprezintă un singur text, în ciuda eterogenității fundamentale, dacă nu chiar a unor contradicții interne pe care le comportă acest ansamblu. Discursul narativ alegoric, intrat de pe atunci în tradiția de limbă franceză, va rămîne definitiv marcat de această dualitate. În general, tendința „didactică" va fi mai puternică decît cea „narativă", care, uneori, pare să-i slujească doar de ornament: însă un ornament necesar. Chiar de pe la 1240, *Le Tournoi d'Anthécrist* de Huon le Roi redă, potrivit tradiției create de *Psychomachie,* o bătălie între Virtuți și Vicii ce are loc în Brocéliande, lîngă un izvor făcător de minuni despre care vorba Chrétien de Troyes în *Yvain:* regele Arthur și cavalerii lui luptă împotriva lui Antecrist și a viciilor. Același tip „moral" va da naștere unor povestiri ironice cum ar fi *Bataille de Carême et de Carnage,* sau *Bataille des vins,* de Henri d'Andeli[2]. Chiar și în secolul al XIV-lea, textele de acest gen sînt încă

[1] Poirion, 1970, p. 163.
[2] Jauss, 1970*b*.

numeroase. *La Fontaine amoureuse*, de Machaut, folosește în acest scop date luate din mitologie (Mary, II, 103—110).

Folosirea alegoriei în limba vulgară comportă, totuși, prezența frecventă, începînd din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, a unor lungi fragmente narative: metafora prelungită („filée") cuprinde totalitatea textului și generează metafore subordonate a căror semnificație o recuperează în cadrul propriei sale semnificații. Generalizarea rapidă a acestor practici determină constituirea unor titluri alegorice. Elementele din care sînt alcătuite preexistă uneori de suficient de multă vreme: însă coerența și forța de aluzie o moștenesc de la *Roman de la Rose*. De exemplu, combinarea cadrului Visului cu cel al Întîlnirii pe care unii, de pildă Rutebeuf, în *La Voie de Paradis*, le pun laolaltă cu cel al Călătoriei; tot astfel, un „personaj" ca *Dangier*, care fie și numai prin nume, pînă în secolul al XV-lea, dacă nu și al XVI-lea, va raporta orice text unde figurează el la „realitatea" din *Roman de la Rose*. Numărul acestor tipuri sporește mult în secolul al XIV-lea și are tendința să se organizeze ca sistem. Funcționarea acestuia, în ultimele veacuri ale evului mediu, ar putea fi redată cu ajutorul unei terminologii hjelmsleviene, care prezintă, în cazul de față, avantajul de a permite o distincție — indispensabilă — între planurile limbajului. În mod excepțional, vom opune, avînd în vedere însăși natura unităților în cauză, expresie și conținut. Alegoria ne pune, teoretic, în prezența a patru elemente. De vreme ce avem metaforă, putem distinge în poem planul literal, constituind expresia, și planul figurat, conținutul poemului. Însă fiecare din aceste planuri trebuie considerat din două puncte de vedere diferite: de vreme ce avem personificare, expresia constă într-un mesaj despre o acțiune introdusă de un anumit subiect (obiect personificat); acest subiect este elementul substantiv, substanțial, al acestui mesaj, căruia îi dă formă acțiunea particulară ce se referă la el. Cît despre conținut (planul figurat), acesta este determinat în două feluri: în aspectul lui cel mai bine formalizat, de diferite rețele asociative, inerții stilistice sau topice, deprinderi contractate de poet; în aspectul cel mai puțin accidental, prin temele pe care poetul și le-a ales, prin universul conceptual și sensibil în care se scaldă.

Am putea, așadar, adopta schema următoare (de la care am pornit cîndva, cînd am analizat o alegorie de Charles d'Orléans):

plan literal = *expresie*	*substanță*: personificările ca subiecte, *formă*: metaforele ca acțiuni;
planul sensului figurat= *conținut*	*formă*: extinderea sensului metaforic, așa cum rezultă din asociații etc. *substanță*: universul tematic [1].

Două substanțe sînt puse în comunicare datorită unui dublu palier de forme. Tipurile alegorice constituie substanța literalului și, parțial, forma lui; pe planul sensului figurat, intervin modele ideologice mai variabile, care se diversifică mult în secolul al XV-lea: *Le Songe du vieil pèlerin*, despre care a fost vorba, constituie un exemplu foarte potrivit; tot astfel, un text ca *Ressource du petit peuple* de Jean Molinet sau *Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne. Sistemul alegoric tinde atunci să le acopere pe toate celelalte, de fapt asimilîndu-și-le: de la marele cîntec curtenesc pînă la tehnicile dramatice.

Elementele care constituie sistemul sînt structurate în general prin raportarea la un element inițial sau central (adesea, la amîndouă.) Acest element poate să fie de trei feluri: o acțiune, un obiect, sau, în sfîrșit, un animal. Exemplul tipic pentru primul fel este romanul lui Guillaume de Lorris, a cărui afabulație se sprijină în întregime pe o căutare („quête"). Tot la acea vreme, *Le Roman de la poire*, de Thibaut, ar putea fi un exemplu pentru cel de-al doilea fel (Mary, II, p. 70—73): acesta poate că este cel mai răspîndit. El se bazează (indiferent de argumentul narativ) pe ceea ce-aș numi o alegorie emblematică: acțiunea figurată se referă explicit nu atît la un subiect, cît la un obiect privilegiat. Frumosul *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival este construit pe o serie de embleme cu caracter heraldic, oferite de tradiția creată de *Physiologus*, și ale căror descrieri succesive se înlănțuie într-o suită narativă; aceasta se desfășoară

---

[1] Zumthor, 1969*a*.

într-un discurs cu semnul *je*, adresat unui *vous* mut (este adevărat că mai tîrziu un epigon a imaginat o *Réponse*): efect de montaj care înrudește această proză cu marele cîntec curtenesc, plan literal, virtual, al acestei figurații [1]. *L'Orloge amoureuse*, de Froissart, ar constitui un alt exemplu, cu atît mai reprezentativ cu cît obiectul literal este un mecanism în mișcare. Dealtfel, pentru acest autor, sistemul alegoric a fost ani de-a rîndul un nesecătuit izvor de discurs; din 1362 pînă în 1373, a compus nici mai mult nici mai puțin de zece lucrări de acest fel, unele foarte lungi, și totuși diferite: în *Espinette*, unde alegoria nu intervine decît episodic, ea se construiește pe baza unor aluzii mitologice [2].

Nu voi stărui prea mult asupra celui de-al treilea fel de sistem alegoric, care, într-o perspectivă, ce-i drept, deosebită, a făcut obiectul unor lucrări fundamentale [3]. Față de celelalte două, el ocupă o poziție laterală, datorită specificului figurației animale: tradiție care ține ca atare de un folclor universal. Numeroasele culegeri de „fabule", în general de origine antică, cunoscute în evul mediu uneori sub numele de „Ysopets" (Esop), nu interesează Poetica decît în calitatea lor de povestire, varietate de *exemplum*, despre care voi vorbi mai tîrziu. Nu la fel stau lucrurile cu textele lungi, cu o structură unificată și o semnificație globală proprie, oricare ar fi ea. De exemplu, remarcabilul roman *Fauvel*, de la începutul secolului al XIV-lea (Mary, II, 129—139). Un artificiu savant trimite de la figurant la figurat și invers, ca într-un joc de oglinzi: autorul interpretează numele calului emblematic *Fauvel*, „eroul" său (luat dintr-o tradiție populară?), ca o acumulare rezultată din *F*latterie, *A*varice, *V*ilenie, *V*ariété („nestatornicie"), *E*nvie și *L*âcheté. Căsătoria finală dintre Fauvel și Vaine Gloire („Glorie Zadarnică)" anunță venirea lui Antecrist și sfîrșitul lumii. La aceasta s-a ajuns atît datorită povestirii alegorice cît și tehnicilor de montaj caracteristice pentru acele „dits" de factură satirică [4].

---

[1] Segre, 1957, pp. VIII—XXII.
[2] Fourrier, 1963, pp. 30—31 și 36—37.
[3] Jauss, 1959; Flinn, 1963; Bossuat, 1967.
[4] Freeman-Regalado, 1970, pp. 183—185.

Renard le Nouvel, de Jacquemart Gielée din Lille (pe la 1290) sau *Renart le Contrefait* (prima jumătate a secolului al XIV-lea) intră în aceeași categorie de texte ca și *Fauvel*: dealtfel ele se apropie prin argumentul lor comun. Dar se deosebesc prin faptul că termenul de comparație la care trimit nu este altceva decît toată tradiția a ceea ce se numește, în mod abuziv fără îndoială, „le roman de Renart". Termenul acesta, se știe bine, cuprinde două duzini de povești, sau „ramuri" („branches"), compuse la diferite date, între 1175 și 1250, și pe care copiștii le-au pus împreună în mod artificial, de bună seamă pe baza simplului fapt că "personajele„ principale, vulpea, lupul, leul și altele cîteva, reapar în cele mai multe dintre ele (Mary, I, 272—279). Istoriei acestei literaturi, structurii celor trei culegeri care ne-au rămas și evoluției tematice care se desprinde din ele le-au fost consacrate numeroase studii. Problema sensului se pune, în toate, în aceeași termeni. Textual, Renart este o figură alegorică: el personifică purtări omenești (ulterior defectele implicate de aceste purtări); și tocmai pe acest plan metaforic se vede coerența povestirii. Întrucît se pare că autorii și-au luat principalii „eroi" dintr-o tradiție orală foarte veche, aceste „personificări" au beneficiat, fără îndoială, de o autoritate culturală atît de mare, încît nu mai erau percepute ca atare. Există totuși un indice care ne-ar putea face să credem că erau percepute, deși nu într-un mod prea limpede: *Renart*, nume propriu uman, nu l-a înlocuit decît destul de tîrziu pe *goupil*, ce desemna în mod curent animalul despre care este vorba. Cele 250 de versuri care formează, în manuscrisul publicat de M. Roques, prologul Ramurei a III-a, redau, în mod comic, o poveste mitică despre crearea animalelor: un gest al Evei dă naștere Lupului și Vulpii; în acest fapt, autorul va dezvălui „la senefiance" (ed. Roques, II, p. 19):

Icil gorpis vos senefie
Renart, qui tant sot de minstrie;
Tot cil qui sont d'anging et d'art
Sunt mes tuit apelez Renart...

Isengrin, li oncles Renart,
Fu, ce sachiez, mout fort roberre ...
Icelui leu senefia
Qui les brebiz Adan roba.
Tot cil qui sorent bien rober
... sont bien a droit dit Ysengrin.

(„Această vulpe îl desemnează, figurat, pe Renart, care a fost atît de iscusit. Toți cei vicleni și iscusiți sînt numiți de azi încolo Renart ... Ysengrin, unchiul lui Renart, a fost, aflați-o, un mare hoț ... El desemnează figurat lupul care a furat oile lui Adam. Toți cei care știu cum să fure sînt pe drept cuvînt numiți Ysengrin".) Urmează un comentariu asemănător despre Hersent și Richeut, lupoaica și vulpoaica:

A Renart puet l'en bien aprandre
Grant sen, qui bien i viaut entendre;
Car cil Renart vos senefie
Çaus qui sont plain de felonie ...
(ed. Roques, II, p. 21).

(„Din Renart se poate trage o mare învățătură, dacă băgăm bine de seamă; căci acest Renart îi numește, prin figură, pe cei fățarnici...")

Intențiile autorului sînt limpezi. Nu numai că Renart are un sens, dar acest sens este de ordin universal și este stabil. În povestire funcționează o dublă opoziție: contingență *vs* esență și experiență *vs* exemplaritate, ca să folosim un vocabular calchiat pe cel al lui Jauss [1]. Cu alte cuvinte: evenimentul (anecdotă) se opune aventurii (istorie); Renart (subiect al anecdotei), „sensul" său (produs la nivelul exemplar al istoriei). Dar, simultan, intervine o inversiune, specifică poveștilor din ciclul Renart, care nu permite ca acestea să fie socotite cu adevărat alegorice: Renart nu este numai

[1] Jauss, 1959, pp. 128–141 și 189–201.

Deceptorul, avînd în vedere că exercită în narațiune această funcție; întreaga povestire este decepție, parodie a propriului său discurs [1].

Durata închisă

Nici modelul romanesc nici formele de narațiune nu explică structura sau funcționarea tuturor poveștilor necîntate. De cîțiva ani încoace, au fost făcute diferite tentative pentru a desprinde și defini elementele unui alt sistem, pe care sîntem îndemnați să-l numim, cu ajutorul unui termen intrat, ce-i drept, tîrziu în limba franceză, un termen de origină italiană, dacă nu cumva provensală: *nouvelle* [2]. Eu însumi am propus, analizînd *La Châtelaine de Vergi*, o definiție la care mă refer aici [3], și recomand, pentru detalii, acest studiu.

Punctul de plecare al acestei scurte și admirabile povestiri de 950 de octosilabi ne apare într-o strofă din cîntecul nr. 1 al castelanului de Couci — strofă inserată în narațiune, v. 291—301 din ediția Whitehead, sub forma unui citat dintr-o autoritate:

Com li chastelains de Couci
. . . dist en un vers d'une chançon.

(„Cum castelanul de Couci ... spune într-un vers dintr-un cîntec"). Este vorba de un cîntec celebru (numărul de manuscrise o dovedește) ce dăinuie în amintirea publicului căruia i se adresa autorul nuvelei. Acesta proiectează pe plan narativ elementele registrului marelui cîntec curtenesc, dar îi păstrează propria coerență. Nici un personaj nu are nume: versurile 126 arată că absența numelor este funcțională:

---

[1] Jauss, 1970, p. 93; cf. Paris, 1969, p. 165.
[2] Rychner, 1960; Tiemann, 1961; Genaust, 1965; Baader, 1966; Lakits, 1966; Dubuis, 1966.
[3] Zumthor, 1968*a*, pp. 91—95.

în centrul textului se constată un vid expresiv ce poate fi comparat cu cel din cîntecul de truver, unde chemarea, strigătul pornește de la un subiect inefabil. Cea mai lungă unitate narativă pe care o conține textul este un monolog prin care se încheie acțiunea propriu-zisă, și pe care poate că o pune în valoare compoziția ei numerică: 99 versuri + 1 (v. 733—831 și 834). Acest monolog, singurul discurs direct din povestire care nu este o replică într-un dialog, corespunde tematic strofei citate din castelanul de Couci, situîndu-se, ca și aceasta, pe același plan cu *la fine amour*, dar inversînd sensul mesajului, deoarece aici vorbește doamna. Această mutație implică o cauză în ordinea temporalității: avem de-a face cu un răspuns, în vreme ce cîntecul, atemporal, nu comportă așa ceva; ca monolog, nu poate răspunde decît unei acțiuni. Ca discurs direct, se inserează într-o propoziție narativă care-i determină izotopia, și invers: tot ce precede acest discurs constituie un fel de glosă anticipată. Aceste relații intratextuale sînt totuși foarte deosebite de cele pe care le-am observat în formele cîntului narativ. „La chanson de toile" sau pasturela, pornind de la o formulă tradițională, o dezvoltă, prin expansiuni succesive, ca să integreze, pe măsură ce înaintează, diverse elemente registrale menținute în discurs direct. Aici avem o transpunere totală și artificială, operată o dată pentru totdeauna, în virtutea unei intenții particulare. Ca să introducă, în expunerea de motive, vectorul cronologic propriu oricărei narațiuni, autorul a împrumutat o temă folclorică, redusă la trăsăturile ei cele mai schematice: în mare, istoria biblică despre Iosif și soția lui Putifar. Este vorba despre un simplu montaj, care generează perspectiva necesară: respingerea de către cavaler a avansurilor ducesei nu este decît fața negativă a iubirii desăvîrșite (*fine amour*) pe care o poartă castelanei. Însă, prin însuși faptul că o succesiune și o ordine ireversibilă sînt impuse diverselor părți ale expunerii registrale, se produce o alterație profundă. Autorul îi atenuează cît poate de mult efectele: desfășurarea timpului de-abia de este simțită; concluzia este, virtual, cunoscută chiar de la început.

Narațiunea se constituie la nivelul cel mai artificial cu putință, în același fel ca lirismul cîntecului: coerența ei este de ordin exclusiv intern. Compoziția părților, modul de articulare a părților combinate astfel, sînt realizate cum nu se poate mai iscusit: mai multe structuri (mai ales numerale) coincid și participă la bogăția discursului. Această rigoare a construcției contrastează cu tendințele care se impun în roman la aceeași epocă (pe la mijlocul secolului al XIII-lea.) Povestirea este concentrată asupra propriei sale forme, mai curînd decît asupra aceleia a vreunui referent istoric sau emblematic. Singurul eveniment propriu-zis din *Castelana* (în afară de morțile de la sfîrșit) este scena întîlnirii, prin care se încheie prima jumătate a povestirii (v. 393—472); scenă stilizată în așa fel încît factorii dramatici, lăsați pe seama contextului, să nu tulbure în nici un fel succesiunea motivelor lirice: bucuria întîmpinării, *soulaz*, apoi tristețea despărțirii. Tot ceea ce în cîntec ține de viitor, de potențial, de probabilitate îndoielnică, este aici realizat *hic et nunc*. Dar acest aici, acest prezent, sînt afectate de o limpezime ciudată, dată fiind absența oricărui element descriptiv, chiar și a oricărui vocabular concret. Scena se referă cu o atît de mare precizie la motivele marelui cîntec curtenesc, încît numele *Vergi* (toponim burgund, după cîte se pare) a fost interpretat după aceea în mod curent ca *Verger;* textul a rămas ilustru pînă în vremea Margaretei de Navarra sub denumirea „Dame du Verger", adică *Stăpîna Ținutului Iubirii*.

La Châtelaine nu conține nici o intervenție de autor. Scurtul prolog și epilogul țin de discursul didactic, de stilul proverbelor sau al predicilor. Ni se comunică judecata unui anonim despre discursul pe care ni-l transmite: obiectivare care duce la transformarea unei opinii în adevăr universal, dacă nu pur și simplu în evidență: *la fine amour* și discreția pe care o cere provin dintr-o necesitate internă, el nu comportă nici o cauzalitate exterioară. Faptul că povestirea este incastrată („enchâssé") în această lecție dublă ca între paranteze, conferă exemplarității ei caracterul de închidere

(„fermeture") riguroasă [1]. Motivele lirice dau acel *san*, din care fabula dă „materia" („matière"). Pasajele lirice ale operei sînt cele mai încărcate (și cu ce iscusință !) de retorică, în timp ce din pasajele narative aceasta lipsește cu totul: retorica însă tinde către exaltarea sensului ascuns [2]. Un alt rezultat este încă și mai vizibil și este produs de aceeași cauză: reducerea duratelor. Scenele cele mai compatibile cu dezvoltările narative romanești sînt tratate cu o rapiditate aproape brutală: întîlnirea (v. 374—404), sărbătoarea (v. 699—703, 841—842 și 851), drama finală (v. 910—929). Indicațiile de timp date după diferitele scene nu marchează decît treceri bruște, întreruperi, niciodată o desfășurare. Se pare că autorul a vrut să-și curețe povestirea, cît a putut de mult, de aparențele ei cronologice. Este obsedat de așa-zisa *semblance*: acest cuvînt revine de cincisprezece ori în text. Așadar, sensul nu se potrivește întocmai cu aparențele; el depinde de un text ascuns care trebuie descoperit. „Morala" ne indică o cale: dar nu este o cale sigură. Este drept că, din referințele textului la marele cîntec curtenesc, se desprinde o semnificație globală: dar această semnificație este contradictorie, ea implică necesitatea și totodată imposibilitatea de a păstra taina. Rezultatul este un fel de dualitate a narațiunii, pe care autorul o mînuiește cu mult rafinament: tipurile poetice (doamna, cavalerul, lingușitorul, femeia prefăcută) sînt subsumate de o intenție etică, o voință explicită de învățătură. Toate aceste valori sînt integrate. Romanul propune, din vers în vers, sau de la o pagină la alta atunci cînd este în proză, imaginea unei existențe cu modalități imprecise, iar de esență nu se prea sinchisește; nu ajunge la aceasta decît prin mijlocirea unei embleme. *La Châtelaine*, dimpotrivă, este ancorată în această esență poetică specifică: pura armonie expresivă a marelui cîntec curtenesc. Evenimentele povestite nu se scurg cu adevărat; sau mai curînd scurgerea lor este pe cît se poate frînată, reținută de legătura registrală: totalitatea relațiilor vii dar stabile care există, prin tradiție, între elementele reciproc

[1] Lakits, 1966, pp. 34—36 și 62.
[2] Cf. Fletcher, 1964, pp. 11—12.

semnificative ale cîntecului, relații închise asupra lor însele, organizate într-un microunivers aproape perfect sferic, pe care nici o „realitate“ nu-l poate cu adevărat înrîuri.

Ne aflăm în prezența unei varietăți de povestire („récit“) ce nu mai are comun cu romanul decît cîteva aparențe înșelătoare. Esențialul este diferit: atitudinea autorului față de limbajul său, finalitatea ultimă a discursului și, fără îndoială, funcția culturală pe care o îndeplinește. *La Châtelaine de Vergi* constituie un caz limită în privința aceasta. Un foarte mic număr de texte aproximativ contemporane cu acesta oferă, în grade diferite, exemple asemănătoare de montaj narativ al marelui cîntec curtenesc: frumosul *Lai de l'ombre*, de Jean Renart, sau acea *Flamenca* occitană. Lakits socotește, pe bună dreptate, că noțiunea de aventură este inutilizabilă pentru astfel de texte și folosește în locul ei noțiunea de „grand'courtoisie“ pe care o ia, dealtfel, chiar din aceste texte [1].

Prin intenția hotărîtă și puritatea liniei, *Castelana* ar putea (în ciuda cronologiei) să servească la definirea unei forme ideale de discurs către care tind o parte din narațiunile medievale: realizările concrete diferă în mai multe moduri, încît uneori ascund unitatea lor profundă. Astfel, un corpus întins de texte, foarte diferite la suprafață, se opune ansamblului romanesc.

Cele mai importante (judecînd după edițiile de care dispunem) dintre ele sînt adunate sub numele de „lais“ sau de „fabliaux“. Lucrarea lui Baader despre „lais“ [2] poate fi socotită exhaustivă, cu rezerva, foarte importantă, că acest autor își definește obiectul ca „gen“: este un aspect ce trebuie examinat foarte serios. Mă voi mărgini la cîteva observații pe marginea celei mai ilustre colecții de „lais“: cea care, în ciuda ipotezelor lui Baum [3], este atribuită îndeobște Mariei de France.

---

[1] Lakits, 1966, pp. 54–55, 62–63, 68–70.
[2] Baader, 1966.
[3] Baum, 1968.

În ciuda unor mari deosebiri, aceste douăsprezece „lais" au totuşi o trăsătură comună cu *La Châtelaine de Vergi:* proiectează în narațiune elementele unui discurs cîntat. Marie o spune în mai multe rînduri. De exemplu, în *Eliduc*, v. 1–3, din ediția Rychner:

D'un mut ancïen lai bretun
Le cunte e tute la reisun
Vus dirai. . .

(„Vă voi povesti conținutul [*sau*: vă voi spune despre ce vorbeşte; *sau*: care este argumentul și sensul] unui foarte vechi « lai » breton".)

Cuvîntul *reisun* folosit aici, pare să aibă aceeaşi semnificație ca și occitantul *razo*, prin care copiștii din secolul al XIII-lea au desemnat notele narative „care explicau" anumite cîntece de trubaduri. Aceeaşi referință în *Guigemar* (v. 19–20), *Fresne* (v. 1–2), *Lanval* (1–2), *Laüstic* (1–2), *Milun* (1–8 şi 532–534), *Chaitivel* (1–2) şi *Chèvrefeuil* (3–4 şi 117–118). Toate aceste mărturii la un loc ne asigură că „les lais bretons" care se află la baza povestirii în limba franceză erau cîntate [1]. Existența unei relații, cauzale și totodată finale, între cînt și povestire, cu toate acestea bine deosebite între ele (atît în „lais" cît și în *La Châtelaine*), a contribuit probabil la închiderea narațiunii asupra ei înseşi, la distorsiunea și uneori la abolirea oricărei reprezentări a duratei.

Totuşi, cîntecele a căror *reisun* este povestită de Marie în ale sale „lais" ne rămîn necunoscute. Chestiunea nu este lămurită decît în mică măsură de cele cîteva indicații date de naratoare și de cîteva elemente, verosimile, externe. Confruntarea prologului și a epilogului celor douăsprezece „lais" pare să arate că, pentru Marie, realitatea unui „lai" se descompune în şase aspecte, care trebuie, de bună seamă, socotite (fictiv?) ca faze succesive:

1) a avut loc o *aventură* ce-și are propriul ei adevăr;

[1] Rychner, 1966, pp. XIII–XIV; cf. Genaust, 1965, pp. 232–235.

2) *Bretonii* au auzit aceasta sau, pe o cale oarecare, au aflat;

3) ei au compus (*trové*) un *lai*, menit să fie cîntat cu acompaniament de *harpă*, ca să *amintească (remembrer)* de *aventură*;

4) Marie a auzit *muzica (note)* acestui *lai*, precum și *aventura* (reflectare, oricum ar fi făcută, a evenimentului în cîntec);

5) ea ne *povestește aventura* acestui *lai*, sau (mai explicit) *adevărul (vérité)*, sau *rațiunea (reisun) aventurii* despre care este vorba;

6) auditorii săi aud astfel, în același timp, *aventura* și *adevărul* ei.

Avem, așadar, de-a face cu o serie eveniment—transpunere muzicală-transpunere narativă-cunoaștere a evenimentului. De la A la Z, trece un „adevăr" pe care numai poezia îl percepe și îl face cognoscibil. Formulele prin care Marie explică acest proces poartă mărci temporale semnificative: Bretonii *ont trové* („au găsit" — trecutul în prezent), *je conterai* (viitorul textului); urmează narațiunea, unde domină trecutul punctual (referit implicit la eveniment); în sfîrșit, la epilog: *j'ai conté, vous avez oui*. Avem, așadar, convergența a două intervenții de autor cuprinzînd strîns povestirea, înconjurînd-o cu o linie de netrecut înspre un trecut definitiv scurs. Aventura este exterioară povestirii, iar acest fapt se află în opoziție fundamentală cu romanul [1]. Însă ideea de adevăr, de știință, legată de desfășurarea cîntului în povestire, implică o intenție dialectică, cel puțin virtuală. Intenția Mariei este foarte limpede în această privință: a se vedea *Lanval* (v. 1—2), *Deux Amants* (v. 254), *Yonec* (v. 554), *Laüstic* (v. 1—2 și 159), *Eliduc* (v. 1183). Realizarea formei povestirilor trebuie să fi comportat, chiar din acest motiv, tot soiul de amplificări tematice; Marie va fi luat nestingherită elemente din tradițiile poetice sau folclorice din vremea ei ca să dea consistență unor motive lirice poate destul de firave: aceasta ar fi cauza adoptării

---

[1] Lakits, 1966, pp. 48—49.

cadrului arthurian în *Lanval*, sau a personajului Tristan în *Chèvrefeuil*[1].

Cu o grijă aproape unică pe vremea aceea, Marie de France nu numai că dă un titlu fiecărui „lai" al său (de zece ori din douăsprezece este vorba de numele personajului principal), dar și explică acest fapt în mai multe rînduri: de exemplu, *Chaitivel*, v. 6—8 și 233—237, *Eliduc*, v. 21—26. Alteori, dă traducerea în englezește (*Chèvrefeuil*, v. 115; *Laüstic*, v. 6) sau chiar în limba celtică (*Laüstic*, v. 3). Această grijă pentru detaliul precis merge mînă în mînă cu referirea repetată la genul de „lai" cîntat de bretoni: trebuie să fie luat în serios un sens care nu ne este dezvăluit în mod explicit, dar a cărui prezență ne este semnalată cu insistență. Titlul, după toate aparențele, face parte din acest „adevăr".

Numai *Equitan* dă (v. 307—310), în mod explicit, o „morală", desemnată rînd pe rînd prin cuvintele *reisun*, relativ la înțelegere, și *ensample* („exemplu", „lecție"), relativ la acțiune. Ceea ce urmează după această definiție nu este, dealtfel, decît un banal proverb. Nici un alt „lai" nu comportă vreo altă învățătură în afară de însuși textul, înlănțuire logică de semne ale unei realități minunate, deosebită de a noastră, dar cu toate acestea subordonată ei; întrepătrundere și totodată imposibilitate de reducere a două sisteme de semnificație; în termeni etici: neadevărul oricărei fericiri[2]. De bună seamă, acesta este „adevărul" poveștii.

Voința de a instrui este subliniată de Prologul general pe care Marie l-a pus în fruntea celor douăsprezece „lais", dedicîndu-le regelui Henric al II-lea. Evocă autoritatea lui Priscianus și exemplul filozofilor antici ca să-și justifice opera: aceasta este, rînd pe rînd, calificată studiu și lucrare anevoioasă, a cărei finalitate să păstreze amintirea cîtorva *aventuri*. În „lais" întîlnim expresii ca: *voici: je commence, je recommence, je continue* („iată:", „încep", „reiau", „merg mai departe")... Este creată astfel o unitate nu prea izbutită, dar reală, într-un cadru intențional străin chiar și de ficțiune, ce nu poate fi definit decît în termeni didacticiști.

[1] Rychner, 1966, p. 262.
[2] Rychner, 1966, pp. XIII—XIV.

Voi lua ca exemplu cunoscutul *Laüstic*, unul din cele mai scurte din toată seria de „lais" (160 de versuri). O femeie măritată, păzită cu străşnicie, îl iubeşte pe vecinul său, care este burlac. Se văd doar de la fereastră, în timpul nopţilor de primăvară, sub pretext că ascultă cîntecul privighetorii. Soţul pricepe ce se întîmplă, pune să fie prinsă pasărea şi ucisă. Suferinţă şi despărţire. Doamna trimite iubitului pierdut cadavrul privighetorii. Examinez aici această poveste din punct de vedere al funcţionării narative şi las de o parte elementele textuale şi nivelele de sens. Sînt posibile mai multe demersuri, necesare, fără îndoială, simultan, deoarece numai combinarea lor permite cunoaşterea regulilor acestei povestiri, atît sub aspectul lor general cît şi sub acela al realizării lor particulare.

Primul demers este orientat de înseşi afirmaţiile autorului; cum actualizează textul această dublă tendinţă, explicitarea prin scriitură a amintirii unui eveniment şi îndepărtarea de ceea ce a fost cîntul, matricea acestei amintiri? Chestiunea se pune pe planul unei comunicări deocamdată implicite, analizabilă în termeni „modali", în sensul dat acestui cuvînt de Greimas [1]. Se va ţine într-adevăr seama de existenţa a trei performatori, doamna, iubitul, soţul, şi a unui obiect unic, iubirea, căruia, la un moment dat, i se substituie privighetoarea, datorită unor echivalenţe ce provin de la marele cîntec curtenesc. Cele două modalităţi ale acţiunilor în care sînt angajate aceste elemente, a şti şi a putea, alternează astfel încît constituie un ciclu deschis apoi închis de *a şti*:

1. *A şti:* iubitul → (obiect: iubirea) → doamna → (obiect: iubirea) → iubitul;
   ştiinţa provine aici de la viziune (ochi—inimă)
2. *A putea:* soţul → (obiect: iubirea) → doamna;
   puterea provine din faptul că doamna este „estreit gardee" (straşnic păzită); ea generează frica şi secretul (deceptiv);

---

[1] Greimas, 1970, p. 169.

3. *A ști*: iubitul → (obiect: cîntecul păsării) → doamna (obiect: pasărea) → iubitul;
4. *A putea*: soțul → (obiect: pasărea) → doamna; puterea se realizează în uciderea păsării;
5. *A ști*: doamna → (obiect: pasărea moartă) → prietenul.

Elementul concluziv, „tuz jurs l'ad fete od lui porter" („de atunci a purtat-o întotdeauna asupra lui") poate fi interpretat în modul lui a ști (cunoașterea veșnică a acestei iubiri) sau al lui a putea (păstrarea definitivă a emblemei). În acest fel este valorificată „comunicarea" la care prologurile tind să reducă povestea. Ultimele versuri ale textului afirmă existența unui martor ce asigură perpetuitatea acestei comunicări: pasărea moartă, pusă într-o raclă ca un trup sfînt, înfășurată într-un giulgiu de mătase pe care doamna a brodat cu litere de aur *aventura*, adică „ceea ce se va întîmpla" de acum înainte, întruna, pentru noi care o citim cu ajutorul Mariei de France. Scriitura, prin aspectul ei de proiecție în viitor („avenir"), pare să se identifice cu *aventura*; emblema de care ține, pasărea moartă, reprezintă pasărea cîntătoare ce însemna, în trecut, iubirea, căreia îi dau naștere, într-un prezent imuabil, viziunea și cuvîntul: în centrul acestei serii de incluziuni, dorința, exprimată ca un fel de laitmotiv de-a lungul introducerii, v. 23, 26, 28, 57.

Realizarea acestei formule se operează într-o serie de propozițiuni pentru a căror analiză pot fi folosite diferite terminologii. Cea propusă de Todorov în *Grammaire du Décaméron* [1] se poate lesne adapta, în aspectele ei esențiale, oricărui tip de povestire scurtă de tradiție medievală: ea prezintă avantajul de a permite asociațiile și confruntările. Semnalez cîteva trăsături, pe care le modific potrivit texturii concrete întîlnite în *Laüstic*. Întrucît nu pot cita și traduce aici cele cinci pagini pe care le comportă acest „lai", trimit la ediția Rychner, pp. 120—125.

[1] Todorov, 1969*a*, pp. 27—41.

Schema narațiunii (v. 7 pînă la 156) comportă trei părți cu funcții distincte:

— v. 7—22: enumerare de „nume proprii" (desemnarea agenților)
— v. 23—57: calificări „adjectivale", care introduc „atribute, „proprietăți" sau „stări";
— v. 58—94: „verb" care marchează o modificare a acestor stări și determină, drept consecință (deceptivă), o greșeală aparentă;
— v. 95—134: „verb" care pedepsește această greșeală, și consecința (deceptivă) care aduce restabilirea, sub o altă formă, a ceea ce a provocat „greșeala".

Versurile 135—156 nu fac decît să amplifice prin descriere această restaurare. Versul 134 („L'aventure li manderai") constituie concluzia povestirii. Se va remarca distribuția numerică a acestor „părți": 16, 35, 37, 40 și, respectiv, 22 de versuri. Fiecare își are complexitatea ei:

— v. 7—12: desemnarea a doi agenți + indicarea locului lor, care va fi locul întregii „aventuri"; v. 13—22: desemnarea celui de-al treilea agent și întoarcerea la al doilea, fiecare din acești agenți fiind calificat de un elogiu;
— v. 23—32: starea inițială a agenților rezultă dintr-o acțiune obișnuită experimată în fraze unde domină imperfectul și cuvintele concrete; v. 33—34: întoarcerea la loc, dat ca un element al stării ce favorizează acțiunea care-l constituie; v. 47—57: restricție *(fors que)* a afirmației precedente; de aici decurge o ambiguitate retrospectivă (potențialele din v. 55—56, opuse indicativului din 57: „lungement se sunt entreamé");
— v. 58—68: situație, raportată la strofa inițială a unui cîntec presupus (primăvară, păsări): această situație este tipică, și prin acest caracter

ea se opune celei din v. 23—32 în care se află inclusă și căreia îi este subordonată; v. 69—78: acțiunea ce rezultă de aici (în virtutea unor asociații tipice, împrumutate de la registrul cîntecului); v. 79—90: reacție deceptivă; v. 91—94: eșec concluziv și voință de răzbunare (de compensare a eșecului);

— v. 95—105: executarea răzbunării (pedepsirea deceptivă); v. 105—110 și 111—120: discurs ironic (deceptiv) care marchează legătura consecutivă între cele două faze ale răzbunării și subliniază gradația; v. 121—134: durere pricinuită de răzbunare (triumful deceptorului);

— v. 135—144: confecționarea emblemei; v. 145—156: receptarea emblemei.

Cu excepția unor scurte articulații: inițială (v. 7—12), mediană (91—94) și finală (105—110), care numără între 4 și 6 versuri, toate fragmentele narative sumar distinse astfel se întind pe 10 pînă la 12 versuri. Acest fapt putea fi legat de modul de declamare; totuși, el este unul din elementele structurale ale textului.

Distribuția monologurilor se supune unei reguli analoge. Dealtminteri, nu există dialoguri exprimate, iar aceasta subliniază textual imposibilitatea (sau foarte marea greutate) fizică de a comunica cu iubitul; imposibilitate morală, cu soțul. În schimb, trei monologuri directe sînt situate între versurile 79 și 137, versuri care constituie „drama" (serie de acțiuni+relații neobișnuite) ce survine în mijlocul „stării" sau acțiunii obișnuite: nu vorbesc, alternativ, decît doamna și soțul, adică:

— 4 versuri de introducere (legătură narativă): 78—82;
— 8 versuri de monolog al doamnei: lauda privighetorii (= *fine amour*): 83—90;
— 14 versuri narative, prinderea privighetorii (= intervenție brutală în *la fine amour*): 91—104;

— 6 versuri de monolog al soțului (= triumf ironic asupra dragostei desăvîrșite (*fine amour*): 105—110;

— 15 versuri narative, moartea privighetorii (= sfîrșit aparent al dragostei desăvîrșite (*fine amour*): 111—125;

— 6 versuri de monolog al doamnei (= jeluire): 126—131; urmează 3 versuri concluzive care dau, în discurs direct, semnificația emblemei: 132—134;

— 6 versuri de concluzie narativă, trimiterea emblemei: 135—140.

Descoperim și aici același fel de structură. Fragilitatea notațiilor de durată subliniază acest efect de ritm. Singurul cuvînt al textului care marchează explicit durata este adverbul „lungement" („multă vreme") și care modifică (v. 56) verbul „s'entraimer" la perfectul compus: este, așadar, vorba de timpul nedefinit al iubirii integrat în prezentul cîntecului, în registrul declarației. În rest, semnalăm patru „tant que" situați la articulații care alătură secvențe importante: v. 24—26 (declanșare), 57 (introducerea privighetorii), 79—80 (intervenția soțului), 100 (prinderea păsării). Expresia conține două aspecte formulare („tant. . . tant. . . que," sau „tant que": fiecare de două ori, alternativ); valoarea ei este dublă, temporală și consecutivă, implicînd, așadar, o cauzalitate ce rezultă dintr-o succesiune nemăsurată. În alte părți, se întîlnește „quant", de 7 ori, la intervale surprinzător de regulate, v. 40, 50, 69, 91, 101, 111 și 145 (intervale, în cifre rotunde, de 10, 20, 20, 10, 10 și 30 de versuri): această conjuncție, după cum se știe, indică în același timp simultaneitate și cauzalitate constantă. „Quant" și „tant que" sînt aproape singurele instrumente de subordonare pe care le comportă textul. Acestor două instrumente li se adaugă de două ori „puis", v. 97 și 155; doar ultimul are o valoare tare, deoarece proiectează păstrarea și sensul emblemei într-un viitor fără sfîrșit („déscrmais").

Toate efectele produse în acest fel, în profunzime dar și la suprafața textului, se cumulează foarte precis: timpul acțiunii și timpul povestirii nu se deosebesc. Durata textuală nu comportă nici o referință externă. Ea nu trimite decît

la ceea ce autorul desemnează el însuși prin termenul *aventure*, care trimite la „învățătura" transmisă.

„Les Lais" de Marie de France se deosebesc printr-o destul de mare diversitate de suprafață. S-a procedat adesea la clasificarea lor pe baza unor criterii tematice. În schimb, modul de organizare internă este pretutindeni foarte apropiat de cel din *Laüstic*, adesea chiar identic [1]. Am făcut și eu asemenea analize pe *Bisclavret*, *Deux Amant* și *Chèvrefeuil* (Mary, I, pp. 180–185); în punctele esențiale, rezultatele nu se deosebesc: coincidența între aventură și învățătură; lipsa referinței la o durată externă; întoarcere, în concluzie la situația inițială, după o transformare. Chiar și *Fresne*, care este complex, deoarece aventura comportă două întîmplări relativ independente, este supus acestor legi: dacă lăsăm de o parte epilogul comun, prima întîmplare(de ce și cum mama lui Fresne își abandonează copilul chiar de la naștere) comportă 230 de versuri; a doua (cum își regăsește Fresne părinții), 260. Fiecare întîmplare comportă două intervenții ale autorului și se subîmparte, din pricina lor, în două secvențe de propozițiuni; în cadrul fiecăreia, discursul narativ are aceeași formă ca și în celelalte „lais".

Ordinea secvențelor urmează întotdeauna ceea ce, din punct de vedere cronologic, este verosimil, acel *ordo naturalis* al retorilor. Fraze scurte, grăbite, mai curînd juxtapuse (adesea cu stîngăcie) decît ierarhizate, imită un ritm natural, dar înșelător: din incoerența cu care sînt pomenite părțile zilei [2] reiese un fel de indiferență senină față de timpul real. Din timp în timp, orice durată se estompează (de pildă, *Yonec*, v. 456; *Eliduc*, 267; *Fresne*, 232–236); sau, o ruptură care interzice orice măsurare a timpului scurs desparte două fraze succesive, un prezent și un trecut, sau invers (*Lanval*, 200–201, *Yonec*, 256–257), efect care se întinde uneori pe o serie de propoziții discontinui (*Lanval*, 300–360). În schimb, este cu totul excepțional ca desfășurarea evenimentelor să comporte o întoarcere înapoi (de exemplu, *Fresne*,

[1] Cf. Frappier, 1961.
[2] Rychner 1966, p. 267.

296—300). Viitorul este relativ rar. El trimite, cu anticipație, la un segment următor din text: nouă „lais" oferă exemple de această funcție, unele chiar de mai multe ori (*Yonec*, 161 s., 199 s., 328 s., 425 s.; *Eliduc*, 68 s., 1099 s.). Astfel de anticipări, integrate povestirii, se deosebesc de anunțul global cuprins în general în prolog și exprimat de un verb la trecut. Se întîmplă ca un eveniment neașteptat să împiedice realizarea a ceea ce a anunțat viitorul (*Guigemar*, 549 s., *Fresne*, 73 s. și 335 s., *Lanval*, 162 s., *Milon*, 497 s.). O singură dată, în toată opera, viitorul rămîne fără corelație textuală: în *Bisclavret*, 160, unde o negație marchează această ruptură. Dealtfel *Bisclavret* este, fără îndoială, în seria de „lais", unica narațiune al cărei timp nu este închis: la sfîrșit, se pare într-adevăr că eroul poate să devină din nou vîrcolac...

Adoptarea, în pasaje foarte lungi, a unui limbaj registral coerent contribuie la realizarea unui efect general de atenuare, dacă nu de anulare, a impresiilor temporale: de exemplu, *Guigemar*, v. 400—464; *Equitan*, v. 113—180. De asemenea, folosirea unui motiv primăvăratic la „datarea" unui episod: am văzut acest lucru în *Laüstic;* în *Yonec*, 51—54, motivul se combină cu elemente din tipul Întîlnirea. Tot astfel, desemnarea locului iubirii, camera sau livada (*Milon*, 49). Povestirea presărată cu asemenea reluări tinde să se închidă asupra lor, așa cum cîntecul se închide asupra lui însuși.

Acest fenomen nu este o caracteristică exclusivă a poeziilor („lais") Mariei de France. El nu depinde numai de linia genetică ce leagă povestirea de vreo formă a cîntului. Poate fi observat în multe alte texte, care nu au nici un fel de legătură cu poezia cîntată: de pildă, în „fabliaux", în poveștile pioase, sau în *exempla*. Este vorba de forme narative elaborate în sînul unor tradiții diferite, însă convergente printr-un număr oarecare din efectele pe care le produc. Una sau alta din caracteristicile lor face posibilă apropierea acestor forme de „formele simple" inventariate cîndva de Jolles [1]: 1) viață

[1] Jolles, 1968.

de sfînt; 2) legendă eroică; 3) mit; 4) enigmă; 5) proverb; 6) caz (juridic); 7) fapt divers; 8) poveste cu zîne; 9) poveste veselă. De fapt, aceste „forme" sînt amestecate în tradiția medievală așa cum o cunoaștem din texte. Nici una nu se găsește în stare pură. Formele 6, 7, 8 și 9 constituie fie elementele, fie ingredientele celor mai multe din povestirile necîntate, cu excepția romanelor; 4, 5, unul rar, celălalt frecvent, funcționează ca ornamente nespecifice; 1 și 2, în schimb, posedă o schemă formală bine definită și foarte complexă, care coexistă cu alte realizări, adesea elementare, povestiri integrate unor cronici, istorii sau tratate latinești. Monumentele la care se referă analiza noastră, produse ale unor tehnici poetice verificate în secolele XII–XIII, sînt în general prea compozite ca să poată fi reduse în mod eficace la aceste categorii. În schimb, Tiemann a înregistrat mai de mult la suprafața textului manifestările „nuvelei", aparent contradictorii, dar în fond identice [1].

Cuvîntul „nouvelle" (calificativ) este frecvent în limba franceză încă din secolul al XII-lea (calificativ pe lîngă „chanson", „conte" sau alt termen asemănător). El devine substantiv, în secolul al XIII-lea, în occitanul „nova", pentru a desemna o povestire alcătuită dintr-o „materie" tradițională într-un mod nou. De aici s-a format italienescul „novella", întors în Franța pe la 1400 ... Ideea, care pare să fi apărut inițial în occitană, poate servi ca punct de plecare pentru o definiție provizorie: oricare ar fi baza tradițională (folclorică, sau „literară" și „savantă") a temelor expuse, există un discurs narativ ce poate fi socotit original [2] prin opoziție fie cu antecedentele sale (poveste populară sau anecdotă latină), fie cu alte discursuri narative. Perceperea acestui fapt este implicită: nici o definiție a „nuvelei" nu a fost elaborată, după cum se știe, înainte de secolul al XVII-lea, dacă nu chiar al XVIII-lea. Tiemann vorbește prudent despre *Kurzerzählung*, care există ca model narativ abstract chiar din evul mediu timpuriu latin, dar care cunoaște cele mai diverse

---

[1] Tiemann, 1961.
[2] *Ibid*, pp. 20–21.

realizări în toate limbile, pînă ce (în Italia) cunoscutul *Novellino* al lui Boccaccio îi va fixa formula.

Manifestările enumerate de Tiemann sînt înregistrate cu nume adesea ambigui, însă luate din terminologia medievală. „Exemplum" și „legenda" se deosebesc cu greu între ele. Primul se trage dintr-o practică oratorică antică, și ne este cunoscut sub aspect social în calitate de ornament al predicii sau al demonstrației [1]. Trebuie să fi avut o mare importanță istorică și nu încape îndoială că „exemplum" a constituit matricea principală a „nuvelei". Evul mediu, din secolele IV—V pînă în secolele XV—XVI, a cunoscut și folosit un corpus foarte întins de „exempla". Modul de transmitere a acestei materii narative pare să fi fost deosebit de mobil: se poate admite existența unor „exempla" rostite în limba vulgară (în amvon sau în altă parte) dar scrise în latinește, în scopuri pur și simplu mnemotehnice sau literare; fără îndoială că procesul invers s-a produs și el, adesea; astfel, au existat o mulțime de forme, însă în stadiul actual al cunoștințelor noastre este greu să precizăm relațiile dintre ele. Unele culegeri latinești, de exemplu *Disciplina clericalis*, de Pierre Alphonse, sau *Septem sapientes*, amîndouă de origine orientală, au fost traduse în franceză chiar de la sfîrșitul secolului al XII-lea. Altele, ca *Anecdotes*, de Etienne de Bourbon, sau *Nugae*, de Gautier Map, n-au fost traduse, deși, prin unele aspecte difuze, pot fi apropiate de numeroase povești franțuzești.

Este greu să identificăm altfel decît la nivel tematic ceea ce provine, în limba vulgară, direct de la această puternică sursă latină. Dar acest lucru nu este prea important pentru Poetică. Am putea, desigur, socoti ca „exempla" franceze:

— povestioarele scurte (20—30 de rînduri în proză) presărate în *Dialogue du pape Grégoire*, și care ar reprezenta cea mai veche apariție a acestui tip de povestire în limba franceză;

— foarte multe anecdote sau povești scurte, uneori cu funcție de apolog, inserate în traducerile din *Vies des Pères*.

---

[1] Cf. Payen, 1968, pp. 516—557.

(secolul al XIII-lea) [1], în lucrări de tip „didactic" sau „satiric", ca *Vers* de Thibaut de Marly, sau acel *Poème moral* de la Lièges; asemenea lucrări se întîlnesc la tot pasul, în tot evul mediu: în secolul al XV-lea, *Le Passe temps de tout homme*, de Guillaume Alexis, adaptare după *De contemptu mundi*, atribuit lui Inocenţiu al III-lea, conţine un număr de „exempla";

— naraţiuni izolate, puse adesea printre „poveştile pioase" sau „fabliaux"-uri (de exemplu, *Le Chevalier au barisel*);

— într-o oarecare măsură, diferitele colecţii de *Miracles de Notre-Dame*, printre care aceea a lui Gautier de Coincy (începutul secolului al XIII-lea) [2];

— vreo culegere relativ tîrzie, ca *Les Contes moralisés* în proză, de franciscanul englez Nicole Bozon, sau poveştile în versuri din *Tombel de Chartrose*.

Această listă ar putea fi cu uşurinţă lungită. Ea este însă înşelătoare, deoarece cuprinde texte de o elaborare foarte variată şi pe care este imprimată, în grade deosebite, influenţa altor tehnici fie narative, fie retorice. Astfel, printre numeroasele povestiri hagiografice care au ajuns pînă la noi, am putea distinge, sumar, din punct de vedere al tipului de discurs, în afară de grupul arhaic al vieţilor de sfînt, cele care se înrudesc fie cu romanul, fie cu istoriografia; ar rămîne însă un grup inclasabil de texte, în general scurte, care ar putea fi tot atît de bine desemnate prin termenul „exempla": Tiemann preferă „legendă", recunoscînd însă fragilitatea unei asemenea distincţii [3]. Ebel a studiat de curînd, într-o perspectivă apropiată de a mea, povestirile cu miracole [4]; nu i-aş putea totuşi împărtăşi opinia că acestea alcătuiesc un „gen" [5]. Însăşi seria de termeni cu ajutorul cărora sînt desemnaţi de către autori trimite mai curînd la un model narativ, insuficient definit, ce-i drept, dar mult mai general: „conte", „dit", „histoire", „sermon", traité„", „fable", „exemple" ... Trebuie să menţionăm că acest vocabular pare să ignore cuvîntul

---

[1] Bornäs, 1968, pp. 7—23.
[2] Ebel, 1965, pp. 59—84.
[3] Tiemann, 1961, p. 8.
[4] Ebel, 1965, pp. 11—39 şi 99—105.
[5] Waltz, 1970.

„aventure", dar opune „fait" lui „raison" și „senefiance"[1]. La acest nivel se operează niște legături eficace. Străvechea *Sequence d'Eulalie*, dacă facem (și sîntem siliți să facem) abstracție de aspectul ei muzical, este, date fiind dimensiunile reduse și echilibrul economiei între povestire și învățătură, greu de deosebit, din punct de vedere narativ, de foarte multe *exempla*[2]. Tot așa, fabula animalieră care, ca discurs, se opune lui *Renart* aproape la fel cum se opune *La Châtelaine de Vergi* romanului. De-a lungul tradiției, tema fabulei poate să îmbrace aparențele cele mai variate: forma fundamentală nu se schimbă (v. Mary, I, 184—203, o serie de nouă versiuni, latine și franceze, după *Renard* și *Corbeau*). Tiemann pune în legătură cu același model multe „dits" narative din secolele XIII și XIV, a căror producere s-ar putea explica prin reînvierea modei de a folosi „exempla" în tehnica predicii din anii 1250—1350. Relativa stabilitate a structurilor narative este cu atît mai izbitoare în aceste texte cu cît tematica lor este mai variată, mergînd de la burlesc pînă la moralizator, trecînd uneori prin parabolă *(Le Dit dou vrai aniel)*.

Distincțiile pe care se bazează un astfel de inventar provin dintr-o simplă necesitate preliminară. De fapt, fiecare din aceste „genuri", luat ca atare, este lipsit de unitate reală. Împreună, ele manifestă reguli de povestire aproape identice: legile cărora li se supun „les lais" de Marie de France, dar și poveștile cu Tristan, de pildă cele două *Folies*[3] sau, în marile romane din secolul al XIII-lea, unele episoade, mai mult sau mai puțin autonome, inserate în acțiunea principală[4]. Trebuie, în sfîrșit, să integrăm în acest mare grup totalitatea povestirilor cărora li se spune, în general, „fabliaux".

Acest din urmă termen nu este mai puțin precis decît ceilalți. Medieviștii care s-au ocupat de aceste texte, în aparență unul din „genurile" cele mai bine construite din secolul al XIII-lea, nu se înțeleg în privința numărului. Cam 140, din care doar vreo șaizeci sînt desemnate ca „fabliaux"-uri

---

[1] Ebel, 1965, pp. 85—98.
[2] Tiemann, 1961, p. 9.
[3] Genaust, 1965, pp. 229—232.
[4] Ferrier, 1954, pp. 7—19.

de către autorii lor. De curînd au fost făcute diferite tentative de definire [1]. Ele par să indice că mai multe cuvinte, care dealtfel se pot substitui reciproc „(lai", „fabliau", „fable" și „exemple") au desemnat aproape numai povestiri mai curînd scurte: „conte" și „aventure" par să aibă un sens încă și mai vag. Anumite „fabliaux"-uri sînt în relație materială cu unele „exempla" latinești: în nr. 1 de Johnston-Owen s-a văzut adaptarea unei povestiri din *Disciplina clericalis;* echivalentul numărului II figurează într-o predică de Jacques de Vitry (începutul secolului al XIII-lea) și într-o colecție de „exempla" din secolul al XIV-lea [2]. Nici o frontieră de netrecut nu desparte aceste „fabliaux"-uri de fabula animalieră (ea însăși denumită uneori în manuscrise „fabliau"): așa-numitele *Ysopets* conțin povestiri cu agenți umani, unele existînd chiar în două versiuni, dintre care una este socotită prin tradiție „fabliau"; este cazul a două fabule de Marie de France [3].

Totuși, oricînd ar fi fost scrise, toate textele clasificate de obicei ca „fabliaux" sau „lais" au un caracter formal comun: sînt scrise în octosilabi cu rimă plată, fără împărțire strofică, formă „istorică" creată la mijlocul secolului al XII-lea. Cu o singură excepție: *Le Prêtre mis au lardier*, sau *Baillet*, păstrat într-un manuscris tardiv (1350) pe care l-am semnalat în capitolul IV. Multă vreme, în mod cu siguranță abuziv, „fabliaux"-urilor li s-a atribuit o marcă de clasă (gen „popular" sau, dimpotrivă, „aristocratic ironic"). Puținii autori identificați, de la Jean Bodel la Watriquet de Couvin, trecînd prin Philippe de Beaumanoir, au fost oameni cu situație socială schimbătoare, iar restul operei lor sugerează că „le fabliau" nu era pentru ei decît unul din modurile de „spunere" pe care le practicau [4]. Nykrog a stabilit cîndva o clasificare tematică a textelor considerate de el ca „fabliaux"-uri [5]. Utilitatea acestei clasificări este greu de contestat, însă, si-

---

[1] Nykrog, 1957, p. 11; Rychner, 1960, I, p. 44; Baader, 1966, pp. 146—151 și 241—243; Lakits, 1966, pp. 58—59; cf. Guiette, 1960, pp. 67—7.

[2] Johnston-Owen, 1965, pp. 85—86.

[3] *Ibid.*, pp. XV—XVII.

[4] *Ibid.*, pp. V—VII; Tiemann, 1960.

[5] Nykrog, 1957, pp. 55—58 și 110.

tuată la un înalt nivel de generalitate, ea dă o idee prea confuză despre fapte: ne pune faţă în faţă cu o masă de scheme narative al căror element comun este o acţiune, oarecum deceptivă, dar care rămîne anorganică atîta vreme cît nu este, ca să zicem aşa, cristalizată de introducerea unui motiv erotic ce asigură coerenţa povestirii. Această intervenţie se produce dealtfel în trei sferturi din „fabliaux"urile analizate de învăţatul danez.

Un element constant, care pare să fi fost simţit ca o caracteristică a acestei varietăţi de povestire, este învăţătura: „morala". Explicită în două treimi din texte, implicită sau redusă la un dicton, sau chiar la o remarcă glumeaţă în celelalte, „morala" este integrată temei [1]. Uneori această relaţie este declarată în mod expres: povestirea ilustrează un proverb; alteori, ea se află la baza ironiei. Avem impresia că asistăm la emanciparea a ceea ce iniţial a fost funcţia pastorală a aşa-zisului „exemplum". Din cînd în cînd, acest element capătă el însuşi formă narativă; rezultatul este un efect de povestire în povestire: de exemplu, în *Le Testament de l'âne* (Johnston-Owen, p. 39). Morala ţine de structura narativă. Ea este de două ori integrată povestirii: extern, prin intermediul unei culturi, intern, întrucît ţine de modelul aşa-ziselor „exempla".

Am luat ca exemplu unul din textele cele mai scurte, dar din cele mai reprezentative, din antologia Johnston-Owen, pp. 4—5.

DU VILAIN ASNIER

Il avint ja a Monpellier
C'unt vilein estoit costumier
De fiens chargier et amasser
A deus asnes terre fumer. (4)
Un jor ot ses asnes chargiez;
Maintenant, ne s'est atargiez,
El borc entra, ses asnes maine,

[1] Nykrog, 1957, p. 101; Johnston-Owen, 1965, pp. XIII—XIV; Lakits, 1966, p. 59; Beyer, 1969.

Devant lui chaçoit a grand paine,
Souvent li estuet dire: 'Hez!'
Tant a fait que il est entrez
Devant la rue as espiciers.
Li vallet batent les mortiers;
Et quant il les espices sent,
Qui li donast cent mars d'argent,
Ne marchast il avant un pas,
Ainz chiet pasmez isnelepas
Autresi com se il fust morz.
Iluec fu granz li desconforz
Des genz, qui dient: 'Dieus, merci!
Vez de cest home qu'est morz ci!'
Et ne sevent dire por quoi.
Et li asne esturent tuit quoi
En mi la rue volentiers,
Quar l'asne n'est pas costumiers
D'aler, se l'en nel semonoit.
  Un preudome qu'iluec estoit,
Qui en la rue avoit esté,
Cele part vient, s'a demandé
As genz que entor lui veoit:
'Seignor', fait-il, 'se nul voloit
A faire garir cest preudom,
Gel gariroie por du son.'
Maintenant li dit un borgois:
'Garissiez le tot demenois;
Vint sous avrez de mes deniers.'
Et cil respont: 'Molt volantiers!'
Donc prant la forche qu'il portoit
A quoi il ses asnes chaçoit;
Du fien a pris une palee
Si li (a) au nés aportee.
Quant cil sent du fiens la flairor
Et perdi des herbes l'odor,
Les elz oevre, s'est sus sailliz,
Et dist que il est toz gariz.
Molt en est liez et joie en a,
Et dit par iluec ne vendra

Ja mais, se aillors puet passer.
  Et por ce vos vueil ge monstrer (48)
Que cil fait ne sens ne mesure
Qui d'orgeuil se desennature:
Ne se doit nus desnaturer.

(„A fost odată, la Montpellier, un țăran care avea obiceiul să adune și să care gunoi, cu cei doi măgari ai săi, ca să-și îngrașe pămîntul. Într-o bună zi, și-a încărcat măgarii și [numaidecît], fără să-și piardă vremea, a intrat în tîrg, mînîndu-și animalele; ca să-i îndemne, striga cît îl ținea gura: «Hai!» În cele din urmă a ajuns pe strada negustorilor de mirodenii. Băieții de prăvălie pisau ceva în piulițe. Cînd țăranul a simțit mirosul de mirodenii, n-a mai fost chip să se miște din loc, chiar de i s-ar fi dat o sută de bani de argint: a căzut leșinat, de parcă l-ar fi trăznit moartea. Mult s-au mai mirat cei de acolo, și au zis: «Doamne! fie-ți milă! Uite, omul acesta a murit aici!» Nu știau de ce. Cît despre măgari, aceștia au rămas neclintiți în mijlocul drumului, lucru pe placul lor, căci măgarul nu are obiceiul să meargă dacă nu i se poruncește. — Un învățat, care locuia pe acolo și care tocmai trecea pe stradă, se apropie și-i întrebă pe oamenii care se adunaseră: « Domnilor, zise el, dacă cineva vrea să-l tămăduiască pe acest biet țăran, pentru bani, m-aș prinde eu s-o fac ». Numaidecît un burghez îi spuse: « Tămăduiește-l, fără întîrziere, îți voi da eu douăzeci de gologani ». Celălalt răspunde: « Foarte bine ». Apoi apucă furca de care țăranul se slujea ca să-și imboldească măgarii. Ia o furcă de gunoi și i-o pune țăranului la nas. Cînd acesta simte mirosul cel plăcut [de gunoi], care l-a alungat pe cel de mirodenii, deschide ochii, se ridică și declară că s-a lecuit. Este foarte fericit și nespus de bucuros și spune că nu va mai pune piciorul aici dacă o poate lua prin altă parte. Vreau [= am vrut] să vă arăt că cel care, din înfumurare, își părăsește starea lui obișnuită, face o faptă prostească și necugetată. Nimeni nu trebuie s-o facă".)

a) Situația, expusă în v. 1—4, comportă elementele următoare:

— loc,

— agent + condiţie (simplitate: *vilain* [„ţăran"], termen tipic),

— activitate obişnuită (transportarea gunoiului),

— mijloc (măgarii).

b) Acţiunea va fi declanşată în două feluri: printr-o specificare a locului (oraş-stradă) şi printr-un contrast perceptiv (gunoi-mirodenii, aceşti termeni denotînd mirosuri opuse): de aici, un conflict (între parfumuri!). Specificarea despre care este vorba constituie singurul motiv care nu este implicat în situaţia iniţială.

c) Desfăşurarea acţiunii se produce după ordinea spaţio-temporală a cauzalităţilor: leşinul ţăranului, înduioşarea mulţimii, intervenţia unui tămăduitor: efect de gradaţie.

d) Executarea intervenţiei, rezolvînd conflictul în mod ironic subliniat ca atare de „morala" din v. 48—52.

De la *a* la *b* raportul este extern; de la *b* la *c*, intern; de la *c* la *d*, extern, în măsura în care gestul salvator este neaşteptat, intern, în măsura în care conflictul între mirosuri nu poate fi rezolvat decît printr-o victorie a mirosului cu care este obişnuit ţăranul. Aici, morala este explicită, ilustrativă, şi se învecinează cu interpretarea alegorică; ea constituie, la sfîrşitul povestirii, o „poantă" neaşteptată şi totuşi intrinsecă naraţiunii. Cu toate acestea, de la un capăt la altul al acesteia, este împletit, în contrapunct, motivul măgarilor (v. 4, 5, 7—9, 22—25, implicit v. 47), pură ironie subliniată de opoziţia versurilor 22—25 şi 48—52; în cele din urmă, ţăranul, înţelegînd lecţia, va fi el însuşi un măgar. Este pedepsit întrucît a încălcat o lege socială. Tot ceea ce, în povestire, părea pînă atunci să constituie o poveste „atributivă" [1] se manifestă *a posteriori*, sub impactul ultimelor trei versuri, ca o poveste de încălcare.

O astfel de schemă se întîlneşte des. În *Brunain* (Johnston-Owen, pp. 34—35), întreaga naraţiune este construită ca o morală (adevărată) într-o morală (falsă): predica preotului, propunînd un pseudoadevăr, declanşează acţiunea, care generează, fără nici o intervenţie exterioară, un contra-adevăr, în timp ce enoriaşul triumfă asupra celui ce dorea

[1] Todorov, 1969*a*, p. 60.

să-l înşele. Toate relaţiile sînt deceptive; o lipsă prefăcută (la preot) este compensată de o falsă soluţie, care determină instaurarea unei adevărate lipse.

Aceste două texte sînt foarte scurte. „Fabliaux"-urile de mărime mijlocie, ca şi „les lais", oscilează între douăzeci şi o mie de versuri, cel mai adesea între 200 şi 500. Prologul menţionează uneori, în mod explicit, că ceea ce urmează să fie spus va fi scurt; adesea, autorul îşi cere iertare pentru stîngăcia limbii sale. Rutebeuf pare chiar că adoptă, în „fabliaux", un ton mai puţin elevat, un stil mai puţin împodobit decît în celelalte opere ale sale. Există, de bună seamă, în toate acestea, un ansamblu de „convenienţe" proprii unei anumite varietăţi de povestire: caracteristică observată şi în cele mai multe „lais". De curînd, cineva a sugerat ideea că asupra acestora [1] ar fi existat o influenţă a „fabliaux"-urilor.

Sîntem oricum îndemnaţi s-o pornim pe urma unor linii convergente care ne duc la un model comun, imposibil de formalizat în mod riguros, dar care constituie o configuraţie de tendinţe destul de precise ca să poată servi drept punct de plecare în analiza textelor.

a) Prima tendinţă: scurtimea. Este greu s-o traducem în cifre; însă în tradiţia poetică medievală, două dimensiuni se află în opoziţie constantă: cîteva zeci sau sute de versuri sau rînduri, de o parte, cîteva mii, de alta. Putem socoti că această opoziţie este pertinentă [2]: nu este decît foarte rar neutralizată, de exemplu, într-un cîntec de gesta ca *Voyage de Charlemagne* (870 de versuri). Apar diverse caractere textuale legate de scurtime, fie că derivă din ele, fie că sînt cauza ei; absenţa sau reducerea extremă a elementelor descriptive (despre persoane sau lucruri); numărul foarte redus al determinărilor discursive care tind să individualizeze agenţi sau obiecte, de unde o predominare a factorilor tipici şi a propoziţiilor generalizante; ton general asertiv, dacă nu chiar demonstrativ, al discursului.

---

[1] Donovan, 1969.
[2] Genaust, 1965, p. 4.

b) A doua tendință: unitatea evenimentului narat, oricît de mare ar fi complexitatea cauzelor sau a efectelor lui; dealtfel, și unele și altele posedă cel mai adesea un fel de evidență internă care elimină orice ambiguitate la suprafața textului. Această structură se manifestă în general în faptul că rezultatul acțiunii constituie o „poantă": o cauză finală prin care este produs și în virtutea căruia se organizează ceea ce o precede și o provoacă [1]; pentru auditorul care percepe, potrivit linearității povestirii, unitățile succesive ale acesteia, rezultatul este o puternică impresie de continuitate temporală și spațială, limitînd mult, dacă nu cumva eliminînd, imprevizibilitatea actelor și a circumstanțelor. Tema narativă se învecinează, sub acest aspect, cu ceea ce Jolles numea *Kasus;* situație neprevăzută în sine, însă reglementată de reguli prestabilite și cunoscute. Povestirea comportă propria-i programare, expusă sau sugerată implicit chiar de la început; realizarea programului implică o structurare finită, direct perceptibilă. Ansamblul narativ se construiește din elemente combinate pe baza unei idei directoare evidente sau în jurul unui factor de interes afectiv elementar (surpriză, admirație, teamă), din care se trage dinamismul ce înlănțuie părțile și le proiectează către „poanta" terminală. În acest sens, Genaust vorbește despre coincidența a două forme: „exterioară" și „interioară".

c) Desfășurarea tinde în acest fel să se întoarcă asupra ei însăși: concluzia epuizează premisele; în principiu, nici o cauzalitate străină situației inițiale nu este introdusă de-a lungul povestirii: sfîrșitul este un sfîrșit absolut. De la început pînă la acest sfîrșit, acțiunea interesează mai mult decît agenții, iar aceștia, uneori cu totul lipsiți de calificări, tind să se resoarbă în ea. Acțiunea, la rîndul ei, în mari părți ale corpusului alcătuit din „narațiuni scurte", are tendința să integreze microepisoade, care se repetă de la un text la altul: episoadele nu constituie „funcții" narative în sensul în general acceptat (dat de Propp) ci situații minimale tip [2]. Tot astfel, frecvența și, adesea, dimensiunile reduse ale discursurilor

[1] Genaust, 1965, pp. 226—228.
[2] Corti, 1969, pp. 32—39.

directe pot fi socotite drept constante ale acestei forme de povestire.

d) „Învățătura", „moralitatea", „la senefiance" este nu numai implicată de narațiune, dar și explicit marcată într-un fel sau altul, și perceptibilă la nivelul ansamblului textului [1]. Avem de-a face cu una din opozițiile cele mai puternice care disting narațiunea scurtă de roman. Acea „senefiance" a romanului se stabilește pe baza fiecărui amănunt sau episod, și comportă astfel, în mod normal, o multiplicitate de aspecte, putînd merge pînă la contradicție; prin însuși acest fapt, ea nu poate fi definită decît la un grad înalt de abstracțiune. Această „senefiance" a unei „nuvele" are drept semnificant întregul text ca atare și, cu unele excepții, conține ceva evident și parcă concret. Foarte adesea ea este dezvăluită în mod expres și univoc, în termeni didactici, mai mult sau mai puțin artificial integrați povestirii (introducere, încheiere sau digresiune); alteori, ea este semnalată printr-o emblemă (ca privighetoarea din *Laüstic*). Faptul că, uneori, este ironică sau mincinoasă nu modifică sistemul: fundamental, narațiunea este spațiul unei învățături.

Sub toate aceste aspecte, contrastul cu modelul romanesc este atît de puternic, încît traduce, probabil, o intenție. Deși tradiția așa-numitelor „exempla" este cu foarte mult anterioară invențiunii „romanului", totuși, concomitent cu acesta din urmă, sau ceva mai tîrziu, apar și se înmulțesc în limba vulgară formele scurte ale narațiunii.

Poate ar putea fi făcută o tipologie a acestora pornind de la noțiunea de eveniment sau de „caz", cu ajutorul vreunui model transformațional [2] care să permită reperarea funcțiilor și a variabilelor. Dar primejdia unui asemenea demers este evidentă: de îndată ce avem de-a face cu o povestire cît de cît complexă, sîntem de fapt împinși să distingem o logică a acțiunilor care constituie un strat semantic propriu, asumat de discursul narativ: ceea ce înseamnă, mai mult sau mai puțin exact, distincția clasică între fond și formă. Mă mărginesc să încerc, în cadrul corpusului de care este vorba, o

[1] Lakits, 1966, pp. 58–62.
[2] Cf. Creimas, 1966*a*, pp. 174–175.

clasificare pe categorii. Fixez punctul de ancorare în sintaxa narativă mai curînd decît în materialitatea lingvistică a discursului, deși acesta, pentru observator, o determină în întregime pe cea dintîi și oferă singura cale sigură de cercetare. Aș propune să ne folosim de un număr restrîns de opoziții simple, care pot fi folosite succesiv sau simultan:

1. situație inițială / declanșare;
2. gradație (continuă) / zvîcnire („rebondissement"), relații interne / relații externe, prevăzut / neprevăzut;
3. încercare / obstacol, repere cronologice / monocronie;
4. concluzie așteptată / neașteptată;
5. agenți stabili / instabili.

Aceste elemente pot fi proiectate pe o schemă raportată la situația inițială:

	1 Implicat în ceea ce precede (= previzibil)[1]	2 comportă un conflict (= încercare)	3 Comportă reprezentarea unei durate	4 Comportă o învățătură explicită
Declanșare				
Acțiune				
secvența a				
secvența b				
secvența n				
Concluzie[2]				
Morală				

Acest tablou referitor la acțiuni trebuie completat, cînd este vorba de agenți, după un model mai simplu:

	5 Implicați în acțiune (= nu sînt descriși discursiv)	6 Stabili	7 Provoacă înlănțuirea acțiunilor (= funcție cauzală)
Agenți			

[1] Greimas, 1970, p. 174.
[2] Slovsky, 1969, pp. 167—173.

Fiecare căsuță este marcată, pentru fiecare text, cu semnul plus sau minus. Se constată întotdeauna o mare majoritate de *plus* în coloanele 1, 2 5 și 6; o majoritate de *minus* în coloana 3; distribuția este aleatorie în 4 și 7. Aceste reguli se verifică empiric în cele mai multe din textele care aparțin „genurilor“ inventariate de Tiemann. Unitatea pe care o definesc aceste constante este aceea a unui discurs narativ coerent, atît în intenție cît și în structură. Acestei coerențe i se datorează, de bună seamă, absența elementului tragic în foarte marea majoritate a narațiunilor scurte. *La Châtelaine de Vergi* constituie o excepție, deoarece avem de-a face cu consecința transpunerii, în povestire, a morții metaforice din marele cîntec curtenesc: termenul comparat coincide cu termenul comparant. Altă dată, sfîrșitul, oricare ar fi el, nu strică unitatea existenței, nu determină nici contradicție nici absurditate. Cele două morți din *Piramus și Tisbé* nu constituie decît o etapă, un accident care nu afectează întru nimic singurul lucru într-adevăr important, iubirea; același efect, la Marie de France, ale cărei poezii („lais“) narează aproape în întregime evenimente dureroase[1].

Așa se prezintă acea varietate de povestire care, pe la mijlocul secolului al XIII-lea, curînd după ce romanul a suferit aceeași transformare, a început să treacă de la octosilab la proză, formă sub care a fost studiat cel mai adesea [2]. Trebuie să semnalăm cu acest prilej marele interes prezentat de așa-numitele „*vidas*“ și *razos*“ occitane inserate pe vremea aceea în culegerile de cîntece trubadurești. Cele mai multe din textele acestea par să răspundă definițiilor propuse mai sus. Ar merita să fie studiate sub acest aspect. Multe au fost copiate, dacă nu compuse în Italia. Poate că se întîlnesc pe drumul ce duce către nuvelele italienești din secolul al XIV-lea. După anul 1400, aceste diverse tradiții se vor amesteca în limba franceză. Dacă *Les Cent Nouvelles nouvelles* se înrudesc de departe cu Boccaccio și, mai îndeaproape, cu Poggio [3],

---

[1] Lakits, 1966, pp. 65–67.

[2] Ferrier, 1954, pp. 19–21; Rasmussen, 1958; Tiemann, 1961, pp.22–23.

[3] Sweetser, 1966, p. IX.

Les Quinze Joies de mariage reprezintă unul din rezultatele vechii tradiții a „fabliaux"-urilor, în aceeași măsură ca și *Les Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne. Pentru *Les Quinze Joies*, trimit la analiza făcută recent de Hatzfeld [1]. *Les Arrêts*, scrisă pe la 1460, una din cărțile cele mai ilustre de la sfîrșitul evului mediu (35 de ediții pînă în 1734 !), se bazează pe tradiția veche, deși difuză, a alegoriilor judiciare; din punct de vedere tematic, lucrarea încheie, în mod fictiv, cearta deschisă de *La Belle Dame sans merci;* fiecare din cele 51 de „cazuri" invocate, urmate de o „hotărîre" („arrêt"), constituie o nuvelă. *Les Arrêts d'Amour* formează o unitate destul de slab structurată, dar care este valorificată de un epilog în versuri. Marie de France, așa cum am văzut, dăduse culegerii sale de „lais" cel puțin aparența unității. Una din tendințele acestei arte, chiar din momentul manifestării ei în limba vulgară, pare să fi fost aspirația de a aduna într-un cadru, de a stabili legături organice între povestirile percepute, sau voite, ca elemente ale unui ansamblu prevăzut cu semnificație proprie. Diferitele versiuni ale celor *Șapte înțelepți (Les Sept Sages)*, în secolul al XIII-lea, moșteneau acest cadru de la sursa lor latinească. *Le Bestiaire d'amour*, de Richard de Fournival, comportă o serie de 57 „exempla" ce schițează o aventură amoroasă, al cărei discurs poartă semnul *je*. Unitatea observată în *Les Quinze Joies de mariage* este subliniată de însăși ironia din titlu, care trimite la poemele despre „Les Quinze Joies de la Vierge". Cît despre autorul cunoscutelor *Cent Nouvelles nouvelles*, el imita oarecum un procedeu acreditat în Italia. Se știe că aceste diverse tehnici de construcție și-au păstrat voga în tot cursul veacului al XVI-lea.

---

1 Hatzfeld, 1970.

9. Triumful vorbirii

Chiar înainte ca limbajul să se fi disociat de muzică în cadrul formelor lirice tradiționale, la sfîrșitul secolului al XIII-lea se constituise treptat o poezie „personală", poezie care, în același timp, nu era nici narativă nici cîntată. Criteriile ce-o definesc sînt mai puțin precise decît cele la care am recurs pînă acum. Absența cîntecului conferă într-adevăr textului o libertate de combinare permițînd variații mult mai mari și mai puțin previzibile, atît în ceea ce privește natura, cît și în ceea ce privește dimensiunea. Rezultatul este că unele opoziții, pertinente în altă parte, sînt aici, uneori, dacă nu cu totul neutralizate, cel puțin atenuate și mai puțin rentabile în analiză: opoziția dintre un discurs care nu referă decît la enunțare și orice alt discurs; opoziția între discurs „personal" și impersonal; între ceea ce am numit, convențional, lirism și povestire, de o parte, lirism și didacticism, de cealaltă parte: între (ca să iau ca exemple texte din Rutebeuf) *Complainte de Guillaume de Saint-Amour* și *Griesche d'hiver*, între *Voie de Paradis* și *Complainte d'outremer*. Prin opoziție cu formele cîntate, în această poezie se pot distinge cel puțin două sectoare determinate de tendința lor dominantă: sectorul unui discurs ce referă, mai ales, dacă nu cumva exclusiv, la enunțare și se realizează de cele mai multe ori în stil „personal"; sectorul discursului ce referă la o altă acțiune și care este în general impersonal. Acest al doilea sector, în măsura în care este narativ, a fost tratat în capitolul precedent. Aici mă ocup de cel dintîi, pe care îl socotesc, în principiu, „liric": însă în el se amestecă adesea fragmente de discurs didactic, așa cum se introduc, am văzut, și în narațiunea necîntată.

„Les dits"

Aceste două sectoare au fost adesea desemnate împreună, în secolul al XIII-lea și al XIV-lea, cu termenul „dit"; îl păstrez și eu, nu fiindcă a fost folosit în evul mediu, dealtfel

cu mare inconsecvență, ci pentru că formează un contrast semnificativ cu „chant“ [1]. „Le dit“ va fi, așadar, în paginile ce urmează, un text doar, sau mai ales, „liric“, transmis de voce, fără suport sau acompaniament melodic.

În acest sens precis, cel mai vechi exemplu care poate fi citat este, în același timp, și unul din cele mai reușite. Este vorba de *Les Vers de la Mort*, de călugărul Hélinand de Froimond, compuse pe la 1195, și al căror succes este atestat de numărul mare de manuscrise rămase, de citatele luate din ele și integrate în mai multe texte din secolul al XIII-lea, și de imitațiile lui Robert le Clerc. Vincent de Beauvais ne asigură că, pe la 1250, se citea încă din ele în public. Hélinand trece drept inventatorul strofei de douăsprezece silabe *aab aab bba bba*, unul din modelele cel mai bine ritmate din versificația medievală.

Morz, qui m'as mis muer en mue
En cela estuve ou li cors sue
Ce qu'il fist el siecle d'outrage,
Tu lieves sor toz ta maçue,
Ne nus por ce sa pel ne mue
Ne ne change son viez usage.
Morz, toi suelent cremir li sage.
Or queurt chascuns a son damage:
Qui n'i puet avenir s'i rue.
Por ce ai changie mon corage
Et ai laissié et gieu et rage:
Mel se moille qui ne s'essue.

(„Moarte, care m-ai silit să mă schimb [?] în acest cuptor unde corpul dă afară din el [transpiră?] excesele pe care le-a săvîrșit în lume, îți ridici măciuca asupra noastră a tuturor, și [*sau:* dar] nimeni nu-și schimbă pielea sau apucăturile. Moarte, cei înțelepți se tem de tine. Uite, cum fiecare aleargă către pierzanie; dacă nu-l duc pașii într-acolo, se aruncă el; iată de ce mi-am schimbat gîndurile, m-am lăsat de jocuri și de patimi: nenorocirea este mai mare dacă nu

[1] Cf. Bec, 1966, p. 198.

cauți s-o uiți.") (ed. Wulff-Wahlberg, pp. 1—2; v. Mary, I, 282—289). Primul vers este destul de obscur. Un manuscris dă varianta: „qui m'as mis le cuer en mue" (care a produs o schimbare în inima mea).

Linia sonoră, un fel de coerență a textului, este anunțată de aliterația din primul vers, pe care un ecou discret o amintește în ultimul. Sintaxa cuprinde înlănțuirea rimelor, o domină și o integrează într-o mișcare mai largă, unde versul nu mai apare decît ca un factor ritmic subordonat:

	Elemente sintactice	*vers*	*rime*	
Legate	I (apostrofă)	1—4	aaba	1/2 strofă
	II (narativ)	5—6	ab	
	III (apostrofă)	7	b	
	IV+V (narative)	8—9	ba	
	VI („liric")	10—11	bb	
	VII (didactic)	12	a	

O alternanță regulată asigură trecerea de la persoană la „nonpersoană": v. 1 *tu*, v. 2—3 *il*, v. 4 *tu*, v. 8—9 *il*, v. 10—11 *je*, v. 12 *il*; rezultă de aici un alt efect de ritm, care ține de forma de discurs, și care continuă, într-un tempo variabil, de-a lungul celor cincizeci de strofe ale poemului. Natura vocabularului întărește acest efect: număr aproape egal de verbe (17), de substantive (15) și de pronume diverse (18); în schimb, un singur adjectiv. Patru substantive sînt fără determinant, dar numai două pot fi socotite cu adevărat nedeterminate (v. 11). Verbul *être* nu apare, după cum nu apare nici un atributiv. Sîntem, așadar, în prezența unui univers intenționat determinat, cu excepția sfîrșitului, unde se produce o dublă ruptură, v. 11 apoi 12; activ: singurele verbe netranzitive comportă semul „mișcare" (*courir, arriver, se ruer*); se referă la ființe însuflețite ca atare și nu la calificările lor.

Aceste caractere se mențin în tot poemul. Aspectul „liric" al textului este subliniat de construcția generală prin ceea ce are ea mai puțin precis: un șir de apostrofe vehemente adresate Morții se continuă în invective împotriva celora bogați care cumpără bucuria lumii cu prețul pierzaniei

lor. Acest dublu argument este organizat sumar după un model pe care-l vom reîntîlni în așa-numitele *Congés* și *Testaments* din veacurile următoare. *Je* îi cere Morții să-i salute și să-i înspăimînte, pînă ce-i va lecui, pe prietenii săi (strofele IV—IX), apoi pe prinți, după rang, (strofele XII—XV), pe episcopi, după distribuția geografică a diocezelor (XVI—XIX). Lungă concluzie digresivă, cu un puternic efect de gradație, despre puterea Morții (XX—XXXIV). Cîteva strofe de digresiune didactică despre viața viitoare atrag tirada din strofa finală (XL—L).

Acumulări, paralelisme, reluări leagă discursul într-un mănunchi strîns, a cărei puternică unitate nu slăbește decît în strofele XXXV—XXXIX. Treizeci de strofe încep prin apostrofarea Morții; însă aceasta se repetă adesea la începutul mai multor fraze (pînă la 6, 7 și 9 ori), încît apare de 61 de ori. Pe deasupra, *Mort* este de 32 de ori subiect al unui verb. Avem, așadar, 93 de ocurențe ale cuvîntului. I se opune, în mod foarte nuanțat, *Dieu*, rar întîlnit, dar puternic valorificat de faptul că începe, în apostrofă, ultima strofă, formînd astfel, cu *Morz* din v. 1, un contrast care, din punct de vedere tematic, împiedică enunțul să se închidă asupra lui însuși.

Motivele expuse în *Vers de la Mort* vor intra, din acel moment, în tradiția de limbă vulgară. Legate, în tradiția latină, de tipurile *Dies irae* și *Vado mori*, ele conțin în germene tipurile „Danses Macabré" din secolul al XIV-lea. Apariția lor neașteptată, și relativ tîrzie, în poezia franceză trebuie corelată cu afirmarea formelor eliberate de închiderea („clôture") cîntului; numai ele singure făceau oarecum posibilă o figurare a timpului. Hélinand a pus și a rezolvat problema aceasta a expresiei cu ajutorul alegoriei: hotărînd să personifice însăși moartea, metafora legată de aceasta nu putea fi decît întregul univers[1].

Dar Hélinand, ca precursor, nu este un izolat. El are rădăcini adînci în mediul școlar: ne-au rămas de la el predici în limba latină. Apartenența multora din primii autori de

[1] Jauss, 1964, p. 123.

„dits" la lumea clericală și studențească nu lasă nici o îndoială. Poezia lui Rutebeuf se apropie, prin unele din temele sale, foarte mult de cea a Goliarzilor, iar legăturile acestui poet cu școlile din Paris sînt certe. La sfîrșitul secolului al XII-lea și începutul secolului al XIII-lea, se răspîndește în limba vulgară un curent tematic închis pînă atunci în cadrul sociolingvistic relativ îngust al limbii latine favorizat de o descătușare a formelor poetice ... de nu cumva a provocat-o chiar el, deoarece această descătușare nu poate fi cu totul independentă de evoluția formelor narative. Se produce o convergență între tradiții sau începuturi de tradiții eterogene; versificări mediocre, cu caracter de predică, pe tema infernului și a judecății de apoi, cum sînt acele *Vers* de Thibaut de Marly[1]; „predicile în versuri"; „les estats du monde", un întreg filon de poezie necîntată, mai mult sau mai puțin satirică, emancipată treptat, în ultima parte a secolului al XII-lea, de tradiția latină. Am pomenit despre aceasta în capitolele I și III. Un univers de vorbire, închegat, într-un mod adesea incoerent, în jurul cîtorva tipuri de origine clericală, și care găsește în „le dit" *liric* un principiu de organizare: în funcție și în legătură cu un *moi* sau un *vous* identificați fictiv cu poetul sau cu publicul lui. Se creează tipuri noi, răspunzînd acestor nevoi ale expresiei: de exemplu, tipul-cadru al Despărțirii („l'Adieu"), ale cărui principale realizări vor fi „plecarea" („congé") și „testamentul"; tipuri cu dominantă semantică: de exemplu, cel al căsătoriei nefericite a clericului (sau a jonglerului), care adună o întreagă tradiție de motive „antifeministe", frecvente în literatura ascetică, încă din antichitatea tîrzie, trecînd prin scrisorile latinești ale Heloïsei pînă la *Lamentations* de Mathieu (pe la 1295) și, transpuse în narațiune pură, impersonală, la nuvelele din *Quinze Joies de Mariage*[2]: *Le Mariage Rutebeuf* oferă unul din cele mai elocvente exemple despre forța expre-

---

[1] Cf. Payen, 1970*c*, 187.
[2] Freeman — Regalado, 1970, pp. 295—300.

siei „lirice" pe care o poate căpăta acest tip, marcat cu semnul *je*:

Je n'en puis més se je m'esmoie:
L'en dit que fols qui ne foloie
Pert sa seson;
Sui je mariez sanz reson?
Or n'ai ne borde ne meson.
Encor plus fort:
Por plus doner de reconfort
A cels qui me heent de mort,
Tel fame ai prise
Que nus fors mois n'aime ne prise...

(„Nu mai pot dacă mă cuprinde frica. Se spune că nebunul nebunii face. M-oi fi însurat oare fără minte? Nu mai am nici colibă nici casă. Şi, mai rău este că, spre bucuria celor ce mă urăsc de moarte, mi-am luat o nevastă pe care numai eu [am putut s-]o iubesc şi preţuiesc ...") (ed. Faral-Bastin, I, pp. 547—548); tipuri diferite ce ţin de tema căinţei [1]; tipul regretului după timpul pierdut, şi cele pe care le-am semnalat, în capitolul III, în legătură cu „satira".

Tipuri formale: folosirea sistematică a aşa-zisei *annominatio*, frecventă la Rutebeuf, dar încă şi mai mult, la contemporanul lui, Baudoin de Condé şi la fiul acestuia, Jean [2]:

Chil ki le mieus la char encarne
Mire en soi con mors char descarne,
Si con d'arier sont descarné
Tout cil qui fuirent de car né ...

(„Cel ce-şi hrăneşte cel mai bine propria sa carne, vede în el însuşi moartea cum descărnează [trupul], şi cum prin spate (*sau:* din nou) sînt descărnaţi toţi cei ce s-au născut din carne..." [3]);

---

[1] Payen, 1968, pp. 579—590.
[2] Ribard, 1969, pp. 112—235.
[3] Freeman-Regalado, 1970, pp. 238—239.

— construcţii axate pe o paradigmă lexicală sau sintactică, semnalate mai înainte;

— repetare expresivă a unui aceluiaşi motiv în legătură cu circumstanţe diferite; sau, dimpotrivă, variaţii lexicale şi retorice datorită acestora;

— dezvoltare amplificatoare pornind de la un proverb: procedeu folosit frecvent.

Astfel, lirismului de celebrare, cel din marele cîntec curtenesc, i se opune un lirism de persuasiune [1], care ţine de discursul demonstrativ sau deliberativ. Pe la jumătatea secolului al XIII-lea, toate virtualităţile lui se realizează în opera aceea de mare valoare care ne-a fost transmisă sub numele lui Rutebeuf. Marea ediţie Faral-Bastin, şi cartea recentă a D-nei Freeman-Regalado ne permit să apreciem cît de reprezentativ este acest poet pentru un anumit moment din tradiţiile medievale. Povestiri hagiografice, „fabliaux"-uri, monologuri sau dialoguri dramatice alcătuiesc aproape jumătate din această masă de texte; restul poate fi grupat sub numele de „dits", deşi, din punct de vedere tematic, s-a instituit obiceiul de a deosebi trei grupuri de poezii: „personale", „morale" şi „de actualitate". Nu pot fi stabilite frontiere între ele. Aici, am în vedere mai ales cele unsprezece texte adunate de Faral-Bastin sub titlul de „poèmes de l'infortune" (poemele nefericirii): în special cele două *Griesches, Mariage, Pauvreté* şi *Mort* (sau *Repentance*) *Rutebeuf* (Mary, I, 408—419). Acum cîţiva ani, am publicat o analiză despre *Griesche d'hiver*, şi-mi îngădui să trimit la ea [2]. În vreme ce, în tradiţia lirică a truverilor, *je* se adresează unui *vous* în prezenţa unui auditor implicat astfel în confidenţă, la Rutebeuf auditorul află ce circumstanţe se referă, spre bucuria, supărarea sau indignarea sa, la *moi*, obiectul confidenţei. Nu mai sînt decît doi, poetul şi cel care îl ascultă. În timp ce, din punct de vedere tematic, poemul se deschide asupra lumii, se produce un început de dezagregare a limbajului poetic: fraza tinde să scape propriei sale pure armonii. Aşa se explică invazia procedeelor împrumutate de la retorica şcolară, mai

[1] *Ibid.*, pp. 114, 161—166. 220—222.
[2] Zumthor, 1966, pp. 1228—1234.

ales în realizarea exordiului și a concluziei, în înmulțirea figurilor de sunete, jocuri de cuvinte, echivocuri, Rutebeuf fiind unul din primii poeți care le-au folosit din plin [1]. D. Kuhn la vremea sa, a arătat, în legătură cu *La Repentance*, că poemul apare ca mediator între a spune și a face, că el se instaurează ca figurare a elanului care-o împinge pe-o ființă către ceea ce nu este ea ; această poezie se dizolvă, trece într-o altă realitate, se împlinește murind [2]. Faral-Bastin puneau acest poem în clasa așa-numitelor *Congés:* eu aș vedea o altă realizare a tipului *Adieu:*

> Lessier m'estuet le rimoier,
> Quar je me doi moult esmaier
> Quant tenu l'ai si longuement...

(„Trebuie să mă las de arta versurilor, și trebuie să mă înspăimînt că am practicat-o atîta vreme...") Dar, la fel de bine, motivul fundamental din cele două *Griesches*, din *Dit des ribauds de grève*, *Mariage*, *Complainte*, *Pauvreté* este o despărțire, o cădere, o ruptură, perceptibilă la diferite nivele de sens. Există, fără îndoială, o izotopie proprie unui anumit discurs poetic, comună celor mai multe *dits* „lirice" din cele care nu folosesc registrul declarației de dragoste. După părerea mea, este o impresie care s-ar cere confirmată de cît mai multe analize de texte. Teza, din nefericire încă nepublicată, a Doamnei E. Birge-Vitz despre Villon [3], a găsit aceeași izotopie, sub o formă deosebită, la baza *Testamentului*.

Je, care vorbește, este un actor, al cărui gest și al cărui glas se dezacordează uneori, ca să producă un efect oarecare. În discurs pătrunde o tensiune, asemănătoare cu cea care,

---

1 Freeman-Regalado, 1970, pp. 198—230.

2 Kuhn, 1967, pp. 475—479.

3 Teza a fost prezentată la Universitatea Yale, în 1968, sub titlul *The cross road of intentions: a study of symbolic expression in the poetry of François Villon*. * Cf. Birge-Vitz, 1971, pp. 476—487.

* Aflăm, datorită amabilității Dlui Paul Zumthor, că teza a apărut în 1974 la editura Mouton, cu titlul *The cross road of intentions*. Profesorul Paul Zumthor apreciază că este „una din cele mai bune cărți care s-au scris despre Villon".

ceva mai devreme, se observă în latină la poeții „rătăcitori" („les vagants"), un Hugues le Primat sau un Serlon de Bayeux. *Je* este un rol, determinat de o alegere prealabilă, la nivelul temei; de aici decurge, la nivel sintactic, tendința lui de a servi ca obiect, în care trece o acțiune și, la nivel semantic, o generalitate ce-l apropie de *on*, de *chacun*. *Je* care *spune* („dit") *la Griesche d'hiver* este forma gramaticală pe care o îmbracă aici tipul nevoiașului jongler, a necăjitului din pricina nebuniei, ieșit din tezaurul proverbelor, din cunoscuta *Confessio* de Golias, sau dintr-un „dit" bilingv cum este *Des fames, des dez et de la taverne*[1].

Așa se explică interferențele marginale ale acestor poeme cu altele, care, prin argumentul lor, se apropie de actualitate. Frumosul și scurtul *Dit des ribauds de grève*, ce adună în douăsprezece versuri motivele principale din cele două *Griesches*, elimină pronumele *moi* și *il* pentru a nu lăsa decît un *vous* dramatic, care nu răspunde (Mary, I, 408)[2]. Un alt grup de douăsprezece poeme privitoare la Cruciadă (în care Rutebeuf încearcă, rînd pe rînd, toate formele de versificație caracteristice pentru „dit") proiectează, cînd asupra lui *moi*, cînd asupra lui *vous*, cînd asupra unui *il*, o plîngere uniformă despre pierderea virtuților lumii, un elogiu lui *miles Christi*, un îndemn la plecare: o limbă sonoră, cu rime bogate, pline de ecouri, condensată uneori în formule litanice, lasă, din cînd în cînd, să străbată prin ea aluzii la eveniment, care, în *La Complainte de Geoffroi de Sergines*, capătă forma unei descrieri epice de luptă. Narațiunea iese neîncetat la suprafață, de parcă greutatea unei realități exterioare ar apăsa asupra discursului poetului și i-ar sfîșia țesătura tipică. În poemele evocînd certurile din Universitate, cîteva teme adaptate după tradiția moraliștilor latini (sau inspirate de o primă emoție, și, de atunci, neschimbate, oricare ar fi întorsătura evenimentelor), sînt turnate, în mod firesc, în forma prestabilită a acestor „dits", „întocmai ca apa în scobitura unui peisaj": prima dată cînd, așa cum s-a spus, poezia întîlnește

---

[1] Freeman-Regalado, 1970, pp. 283–287.
[2] *Ibid.*, p. 308.

cu adevărat istoria [1]; întîlnire deocamdată timidă, generînd gesturi stîngace, dar care încheie o epocă și inaugurează o alta.

Într-un articol recent [2], am încercat, în legătură cu acel *Congé* de Adam de la Halle, să precizez, prin opoziție cu marele cîntec curtenesc, definiția așa-numitului „dit". Reiau aici anumite elemente din concluzie. Pentru text, ca și pentru diferitele informații filologice și istorice, a se vedea Ruelle[3]. Citez, ca exemplu, prima strofă:

Conment que mon tens aie usé,
M'a me conscienche acusé
Et toudis loé le meilleur
Et tant le m'a dit et rusé
Que j'ai tout soulas refusé
Pour tendre a venir a honnour,
Mais le tans que j'ai perdu plour,
Las! dont j'ai despendu le fleur
Au siècle qui m'a amusé.
Mais ch'a fait forche de signeur,
Dont chascuns amans, de l'erreur,
Me doit tenir pour escusé.

(„Oricum mi-aș fi petrecut viața, conștiința m-a ajutat să cunosc și mi-a recomandat întotdeauna ceea ce este mai bine; mi-a spus-o de atîtea ori, mințindu-mă [?], încît m-am lipsit de orice plăcere în strădania mea de a-mi spori virtutea [*sau:* de a ajunge la o stare morală onorabilă]. Dar plîng după timpul pierdut, vai! căci anii cei mai buni mi i-am pierdut prin lume ținîndu-mă de petreceri. Este însă ceva pornit de la o putere mai presus de mine [*sau:* forța majoră] [=Iubirea?]; drept care, orice îndrăgostit trebuie să mă socotească iertat pentru această greșeală.")

Poemul comportă treisprezece strofe cu aceeași structură („strofele lui Hélinand"), pe rime care diferă de la una la alta, deși apar unele similitudini, mai ales în timbrurile *i*,

---

1 Freeman-Regalado, 1970, pp. 113, 188–189.
2 Zumthor, 1970*c*.
3 Ruelle, 1965, pp. 5–20, 56–58, 70–81, 127–133 și 181–184.

e, și *a/an*. Nici unul din efectele sonore, lexicale sau sintactice, care pot fi semnalate nu pot fi percepute în cadrul unei strofe izolate: ele își capătă valoarea prin comparație, în virtutea unor relații care se stabilesc, pe măsură ce poemul se desfășoară, între părțile lui succesive: relații dealtfel reversibile, în sensul că, de pildă, revenirea la timbrul ascuțit în IX și X îl valorifică retrospectiv pe cel grav din VII. Fiecare strofă se deschide asupra strofelor următoare și se disociază cu greu de cele precedente. Faptul acesta ține de folosirea „strofei lui Hélinand" caracterizată prin capacitatea de a poetiza puternic ritmul lingvistic pur (independent de orice melodie) precipitat într-un tempo care aproape că-ți taie răsuflarea, subliniat de rimele alternante și totodată duble, tempo consolidat de imprecizia pauzei sintactice, întîlnită la sfîrșitul versului 6 în II, IV și X; altă dată, la v. 5 (V, VII), la 7 (VI), la 8 (XII); alteori abia se face simțită (I, III, VII, XIII), sau este absentă, ca în XI (unde cade la mijlocul celui de-al șaptelea vers). Cazurile de „enjambement" sînt numeroase și repartizate uniform. Astfel, impresia generală este aceea de curent verbal continuu, cu multe acumulări expresive, și în care sfîrșitul strofelor nu marchează decît o serie de douăsprezece pauze rapide, urmate de o izbucnire: avem de-a face, și în acest caz, cu un efect de ritm extins la întregul poem.

Succesiunea și combinarea „modalităților" urmează, din strofă în strofă, un plan precis, comportînd o dublă mișcare de gradație, care culminează în XIII. Nu este vorba de o serie de pure modulații ca în marele cîntec curtenesc, ci de o construcție ale cărei părți se sprijină reciproc. Cu excepția lui V, toate strofele posedă modalitatea prezentului ce constituie fundalul pe care se desprind două serii de variații: în strofele I pînă la III, prezentul alternează cu trecutul; în IV și V, potențialul se brodează pe un prezent (IV) sau un trecut (V); iar în VI, se ajunge la o armonie realizată de prezent și viitor. Ciclul se închide și pornește din nou în VII (doar prezentul), ca să se desfășoare în sens invers: prezent-trecut-potențial, sau numai două din aceste elemente în X–XI–XII, în vreme ce XIII, reluînd cele patru modalități, se termină printr-o suită triumfătoare de trei verbe

la viitor. Aceste reflexe modale sînt legate, uneori cu subtilitate, de teme: fapt deosebit de izbitor în strofele V, VI și VII.

Majoritatea acțiunilor reprezentate decurg din „subiecte" gramaticale exprimate prin substantive, adică (prin opoziție cu „persoanele" propriu-zise) de ordinul lucrurilor: indivizi umani, obiecte sau evenimente, desemnate printr-un nume sau printr-un pronume, toate acestea implică descriere: ele țin de elementul despre care se vorbește, și care nu este nici emițătorul nici receptorul mesajului, ci contextul acestuia. În vreme ce, în cîntec, emițătorul mesajului *(je)* rămîne tot timpul în prim plan, tipul *Congé* n-ar putea exista fără o referință permanentă la un *il*. Faptul este confirmat de proporția relativ ridicată (12%) a verbelor care au drept complement (obiect), *me, moi* sau *vous*. Același fapt este confirmat, în alt mod, de folosirea subiectelor: în I, domină *je*, în II și III, domină *il;* în IV, *je* și *tu (vous);* în VII, *il;* în VIII—IX, *je* și *il;* în X—XI, *je* și *tu;* în XII, *il;* în XIII, *je*. Avem din nou de-a face cu un efect de ansamblu, căci ciclul nu se încheie decît odată cu sfîrșitul poemului: de la un capăt la altul, interesul emițătorului mesajului este transferat către receptori și către referințele externe, într-un ritm permanent întrerupt. În *Congé* se stabilește astfel o relație directă între poet și auditorii săi; circumstanțele există ca atare și n-ar putea fi exprimate, în ansamblu, decît la persoana a treia". Circumstanțele sînt obiectivate, ele țin de o povestire virtuală, iar expunerea lor capătă un caracter aproape didactic: auditorul primește comunicarea unei cunoașteri, știința lui sporește.

Caracterul convențional al marelui cîntec curtenesc, la nivel tematic, este evident. Cel al așa-zisului *Congé* este mai puțin evident: cîteva nume proprii și cîteva referințe autobiografice nu trebuie să ne amăgească. Poemul celebrează, rînd pe rînd, prietenia și dragostea, și deplînge stăruitor un anumit număr de obstacole ce se ridică în calea prieteniei. Motivele datorită cărora se concretizează tema comportă mai multe aspecte cronologice, după cum sînt exprimate în fraze cu verbul la trecut, la prezent sau la viitor. Dar trecutul se opune, în mod real, de mai multe ori, prezentului, iar acesta viitorului: această opoziție implică o diferență; de astă

dată nu la nivelul subiectului, ci la acela al complementelor de obiect și al circumstanțelor; ansamblul trecut-prezent-viitor este aici, într-o mare măsură, un ansamblu eterogen. Oricare ar fi convenția pe care poate fi construit un *Congé*, și oricum ar respecta-o, această convenție nu poate avea aceeași rigoare ca cea din marele cîntec curtenesc; ea este știrbită; mulțimea contrastelor imprevizibile care se pot introduce în expresie, între termenii unei durate sfîșiate în felul acesta, întrerup tot timpul desfășurarea așteptată a gîndurilor și a cuvintelor. Este introdusă o cauzalitate, străină discursului ca atare. De altfel, numărul derogărilor de la convenție care intervin în poem nu are importanță: faptul cel mai important este, la urma urmei, ca aceste derogări să fie posibile.

Observațiile acestea converg într-o constatare unică: contrast, dacă nu cumva contradicție, între o lume poetică închisă (cîntecul) și o lume poetică cel puțin întredeschisă către exterior, către „nonpoetic". Poemul „deschis" se organizează după axa unei durate, întocmai ca narațiunea. Armonia lui nu se dezvăluie în întregime decît printr-o anumită succesiune a părților. Ar fi greu ca acestea să fie deplasate, sau una din ele să lipsească, fără ca sensul poetic să fie denaturat. Am văzut că nu așa stau lucrurile cu marele cîntec curtenesc. Chiar dacă acordăm, așa cum se pare că este prudent s-o facem, multă importanță purei convenții poetice sau sociale, este foarte probabil ca multe „pasaje" din *Congé* să se deschidă asupra unei experiențe personale, pe care acesta o asumă (a se vedea *Congé*, de Jean Bodel, Mary, I, 302—313) [1].

Ne aflăm la hotarele unei poezii de reprezentare: convenția poetică devine un pseudoadevăr; formalismul tinde, cel puțin în unele din părțile sale, către expresivitate, către o *mimesis* dramatică [2]. Acesta este rezultatul unei evoluții căreia, începînd cu ultimul pătrar al veacului al XII-lea, i se datorează și nașterea romanului: o slăbire a constrîngerilor transformaționale, cu toate că structurile profunde vor

---

[1] Cf. Foulon, 1950, p. 727.
[2] Guiette, 1960, pp. 24—32.

rămîne, încă multă vreme, identice. Nici măcar neutralizarea opoziției cînt / noncînt, în secolul al XIV-lea, nu este suficientă pentru a le aboli; am văzut, în capitolul VII, că unele tipuri inițial caracteristice pentru cîntul narativ, Întîlnirea, de pildă, pătrund, în acel moment, în tot soiul de texte: cele mai multe dintre ele pot fi situate printre „dits". Sporadic, se întîlnesc extensii de acest fel încă din secolul al XIII-lea: de pildă în acea *Complainte d'amour*, în octosilabi, cu început caracteristic [1]:

Mon cuer, qui me veult esprouver
Me prie d'*un biau dit trouver* ...

(„Inima, care vrea să mă pună la încercare, mă roagă să compun un « dit » frumos".)

Apropierea dintre „dit" și verbul „trouver" , legată tradițional de „chant", „chanson", este un fel de marcă a transferului. *Je*, „obiectivat" în *me*, se deschide către acest *beau dit* care *me* („mă") privește și *me* („mă") evocă.

Deși cea mai mare parte a acestor „dits" sînt construite pe baza tipurilor, ele au capacitatea, mai mult decît oricare altă formă, de a integra elemente netradiționale [2]. Structurile înseși ale versificației nu pot fi disociate de o transformare mentală al cărei produs și, totodată, mijloc sînt. Caracterul „strofei lui Hélinand" se regăsește în celelalte modele, care, împreună cu octosilabul „narativ" cu rime plate, fără pauze, constituie ritmul acestor „dits": catrene din versuri octosilabice monorime, strofe de octosilabi *ababbcbc*, catrene de alexandrini în monorimă [3], strofe „coupées" 8a 8a 4b 8b (8b) 8b 4c 8c etc [4].

În ansamblu, „le dit" nu poate fi definit cu precizie pe plan tematic. Unitatea lui nu reiese limpede decît prin contrast cu „lirismul" curtenesc. Organizarea motivelor tinde să devină centrifugă, să izbucnească în direcții diferite;

---

[1] Monfrin, 1969.
[2] Cf. Badel, 1969, pp. 165—169.
[3] Avalle, 1961.
[4] Freeman-Regalado, 1970, p. 204.

poemul, nemaifiind concentrat asupra unui subiect unic, se desfăşoară linear, se înscrie într-o durată virtual infinită; vocabularul se dispersează, numărul substantivelor creşte; discursul se deschide către obiect, către existenţă. Tradiţia „modernă" constituită astfel va sfîrşi prin a influenţa, în secolele XIV şi XV, poezia de origine curtenească atît de mult încît, cu timpul, îi va altera radical natura.

Această evoluţie se accelerează pe măsură ce vechile registre de expresie se degradează. „Le dit" corodează principiul pe care se întemeiază coerenţa lor profundă; însă adesea păstrează fragmentar suprafaţa lexicală şi tematică a vechilor registre, şi tinde să folosească elementele luate de la acestea întocmai ca o retorică: ansamblu de topică, figuri, reguli de invenţiune. Unitatea poemului nu mai provine din aceste fragmente registrale, disociate, ci din ritmurile care le suportă. Iată de ce, „les dits d'amour" sînt, sub aspect poetic, mult mai apropiate de cele care expun o temă morală sau ironică decît este cîntecul de truver de cîntecul „satiric". În primul caz, s-ar putea vorbi, folosind o imagine, de două varietăţi ale aceleiaşi specii; în al doilea, de două specii ale aceluiaşi gen.

Aş cita ca exemplu *Vers d'Amour*, aparţinînd aceluiaşi Adam de la Halle, publicate odinioară de A. Jeanroy, *Romania* XXII. Este vorba de o palinodie din care reproduc strofa X:

Amours, s'aussi de me leeche
Pensoies con de me tristreche,
Me paine i porroie emploier;
Mais ne voi qui conseil i meche,
Ne che n'est pas par me pereche
Car j'aim de loial cuer entier.
Tu me deüsse conseillier,
Qui m'as fait l'eovre commenchier
Et tu m'as fait estre en destreche;
Bien ses fin ami engingnier,
Car premier le fais allechier
Seur un regart qui puis le bleche.

(„Iubire, dacă te-ai îngriji de bucuria mea așa cum te îngrijești de tristețea mea, m-aș osteni mai mult pentru bucurie. Dar nu văd pe nimeni care să mă poată ajuta [*sau:* cum să știu ce se petrece cu mine?]; dar nu este vorba de lene din partea mea, căci inima mi-e credincioasă și se dăruiește cu totul iubirii. Ar trebui să mă ajuți, fiindcă tu m-ai împins în toate acestea, tu mi-ai adus atîta necaz. Te pricepi să-l amăgești pe cel ce iubește cu o dragoste desăvîrșită, căci la început îl atragi cu privirea, care apoi îl rănește.")

Structura ritmică, sonoră, sintactică a acestui poem este identică cu cea din *Congé*. Distribuția „părților de vorbire" este, simțitor, aceeași, după cum același este modul de înlănțuire a motivelor. În schimb, la nivel lexical (formal și semic), se semnalează în fiecare strofă numeroase elemente registrale, fie izolate, fie grupate în figuri, formînd împreună o rețea mai mult sau mai puțin deasă: rezultatul este transferarea parțială a discursului pe planul marelui cîntec curtenesc; cu deosebire, obiectivarea lui *je* este mult mai puțin precisă decît în *Congé*. În strofa citată aș semnala, în afară de apostrofa către Iubire (cu care începe fiecare din cele șaisprezece strofe ale poemului), seriile *penser (de) ... leeche / tristreche, me paine ... (emploier), ne voi qui, j'aim (de cuer), loial cuer (entier), estre en destreche, fin ami, (allechier seur) un regard qui... bleche:* microstructuri care, într-un fel sau altul, amintesc registrul declarației. Aceste elemente sînt în general mai numeroase în prima jumătate a strofei decît într-a doua: trăsătură ce provine dintr-un efect sistematic de amplificare. Redusă, într-adevăr, la expresia ei cea mai abstractă, tema din acest „dit" nu este alta decît „dulcea suferință" („*doux mal*") a dragostei. Discursul introduce și menține, de la început pînă la sfîrșit, un lanț afirmativ *aimer-amour-amant-ami-amie*, atribuie indici negativi sau dubitativi tuturor termenilor denotînd „plăcere" („douceur") și amplifică „suferința" („mal"), acumulînd, sub forme ce se înnoiesc de la strofă la strofă, expresiile care comportă acest sem și care sînt luate din proverbe, expresii avînd topica predicilor, sau expresii inversînd motivele iubirii desăvîrșite („la fine amour"). Rezultatul este o redundanță care, în lipsa oricărui factor narativ, produce un anumit efect de progresiune, cu

siguranță, mult mai puțin marcat decît în *Congé:* cu toate acestea, ne aflăm în aceeași lume verbală, foarte departe de cîntec.

La fel se petrec lucrurile cu așa-numitele "saluts d'amour", al căror model franțuzesc derivă, poate, din occitană, ca și cel al cîntecului, de care se deosebește la toate nivelele deși, din punct de vedere lexical rămîne în același registru [1]. Avem vreo douăzeci din acestea, dintre care șapte sînt desemnate, chiar în manuscris, ca „complaintes". Este vorba de declarații sub formă de scrisori în versuri, în general fără întrerupere strofică, adresate unei femei, uneori desemnată pe nume de către poetul — *je.* Discursul începe cu o formulă de salut; urmează o afirmație iterativă și prelungită, introdusă în termeni registrali (registrul „fine amour", bucuria, sau „doux mal"): enunț argumentativ, organizat linear și cvasi-narativ datorită unei intenții logice, transformînd elementele dicțiunii lirice în dovezi. Poemul gravitează astfel în jurul a doi poli: expresia lirică a iubirii desăvîrșite *(la fine amour)* și demonstrația didactică. Cea dintîi sursă a discursului este elogierea doamnei; însă elanul care-l susține în marele cîntec curtenesc este înlocuit aici de așa-numitele „descriptio" și „naratio" discursive. [2]

Dame de tres fin cuer amée,
De jourz et de nuiz reclamée,
Je muir desouz ceste ramée
D'une mort douce et enbasmée.

Douce mort et souef flerant
M'a si seurpris, en esperant ...

(„Doamnă iubită cu inimă foarte nobilă, căreia mă adresez zi și noapte, mor sub acest frunzar, de o moarte dulce și parfumată. Scumpa Moarte cu miros plăcut m-a cuprins tocmai cînd trăgeam nădejde ..." [3]) Și tot așa, de-a lungul acestei poezii, în 33 de catrene, cu rime aproape pretutindeni bisila-

---

[1] Bec, 1966.
[2] *Ibid.*, 197—198.
[3] Monfrin, 1970, p. 142.

bice, și plină de versuri și de expresii luate din poemele inserate în *Tristan*, versiunea în proză. Un prolog de 28 de octosilabi, pus în frunte, reproduce textual cunoscutul *lai* despre Iseut la Kaherdin, totul fiind precedat de o epistolă în proză. Redundanță la nivelul macrostructurilor: succesiunea epistolă în proză — prolog în versuri — epistolă în catrene, deși nu comportă propriu-zis o gradație, adiționează o serie de discursuri în care primul îl anunță pe-al doilea, acesta pe-al treilea; un dublu raport de specificare se stabilește în sens invers, în așa fel încît al treizeci și treilea catren („Adieu amie, adieu Amour") se prezintă ca o culme pe care și pentru care este construit tot acest ansamblu poetic și care, prin însuși acest fapt, îl funcționalizează.

În calitate de epistole, „les saluts d'amour" urmează îndeaproape, și uneori cu rigoare, regulile puse la dispoziție de vechile *artes dictandi* [1]. Ficțiunea epistolografică intră în definiția acestei varietăți de discurs, căreia i se adaugă și „les complaintes", ele putînd fi socotite drept niște „saluts" lipsite de formula de salut. Deținem un număr oarecare de alte texte cu formă epistolară, care folosesc elementele din registrul declarației, *Le Dit de la Tremontaine, L'Arrière-ban d'amour* și altele: pînă acum nu au fost încă inventariate și nici clasificate. S-ar putea ca aceste texte să dezvăluie un sector destul de bine precizat al poeziei din secolul al XIII-lea și al XIV-lea [2]. La rigoare, s-ar putea găsi epistole în proză, printre care s-ar situa și *Bestiaire d'amour*, de Richard de Fournival.

Într-o zonă marginală a cunoscutelor „dits", dar duse, fără îndoială, de aceeași mișcare generală a cuvîntului, uneori deosebindu-se cu greutate de ele, secolul al XIII-lea ne-a lăsat diferite poeme numite în general „istorice", dar pe care eu le-aș numi mai curînd jurnalistice. Ar putea fi semnalate două sau trei la Rutebeuf; se înmulțesc pe la sfîrșitul secolului și în primul sfert al veacului al XIV-lea. Pînă pe la 1300, evenimentul este subordonat întotdeauna unei intenții didactice, slujește unui scop moral, constituie un instrument

[1] Melli, 1962.
[2] Monfrin, 1970, pp. 136—137.

de persuasiune. Drept care este exprimat și, fără îndoială, perceput și parcă filtrat, prin motive luate din tradiția ecleziastică; nu este figurat decît din întîmplare, ca un adaos, adesea cu ajutorul unor tipuri narative ce lasă să se vadă puține efecte de real. Se pare că în cursul tulburărilor din vremea domniei lui Philippe le Bel, retorica astfel constituită a fost destul de viguroasă ca să poată să-și asume reprezentarea faptului public, eliberată în mare măsură de constrîngerile tipice[1]: de exemplu, în poemele lui Geoffroi de Paris, dar și într-o versificare descriptivă ca *Dit des rues de Paris*, care enumeră peste trei sute de nume, sau *Dit des cris de Paris*, unde toate jocurile fanteziei verbale însuflețesc un discurs cu caracter pur „didactic".

Există și un alt didacticism, în general lipsit de pretext „liric" și de sarcină narativă: diferitele *arts*, mai ales acele *arts d'aimer*, compuse începînd de pe la sfîrșitul secolului al XII-lea și care se înmulțesc în secolul al XIII-lea pe măsură ce societatea curtenească își pierde încrederea în sine. Cele mai vechi nu fac decît să adapteze *Ars amandi* a lui Ovidiu (de pildă acel tratat pierdut, scris de Chrétien de Troyes). În spatele acestei *auctoritas* se creează o tradiție franceză; cel mai important text, scris la o dată ce nu se cunoaște cu precizie, *Clef d'Amour*, folosește un discurs cu semnul *tu*. Folosirea persoanei a doua, frecventă în „dits", marchează de data aceasta formal întîlnirea și sinteza a ceea ce am numit, ca să simplific, lirism și didacticism.*

Descătușarea discursului

Villon apare la sfîrșitul acestei mișcări, uneori confuze, în care tendințele generale se estompează în măsura în care tradiția (din care totuși nu se iese) se contestă pe ea însăși. Villon este, în aparență, atît de apropiat de noi, încît opera

---

[1] Freeman-Regalado, 1970, pp. 68–88; cf. Zumthor, 1965, pp. 267–268 și 289–290.

* Cu autorizația domnului Paul Zumthor, am suprimat nota din ediția originală. (N.T.)

lui provoacă tot timpul contrasensuri la cititorul modern. De fapt, toţi marii poeţi de la sfîrşitul evului mediu (cu excepţia marilor „Rhétoriqueurs") au fost conservatori. A doua treime a veacului al XV-lea, de cînd datează, în mare, textele transmise sub numele de Villon, este o epocă de intensă reînnoire în istoria culturală a Occidentului: domeniul muzicii, al picturii, al tehnicilor noi cum este gravura pe lemn sau tiparul, se deschid din toate părţile asupra unor forme pînă mai ieri încă necunoscute. În poezie, transformările sînt mai lente. Unii poeţi se agaţă de o tradiţie depăşită poate, păstrează de bine de rău modelele moştenite, inadecvate să transmită conţinuturile noi care apasă de acum înainte asupra lor. Alţii caută în practicile latineşti, mai ales în procedeele retoricii, imaginea unei aparente libertăţi pe care limba vulgară n-o prea poate imita. Puţini sînt aceia, şi nu vor apărea decît pe la sfîrşitul secolului, care vor reuşi, datorită unei foarte fine percepţii a naturii şi a legilor lui textuale, să descătuşeze, din interior, limbajul moştenit de la secolele precedente: aceştia vor fi „les Grands Rhétoriqueurs", atît de nedrept blamaţi. Villon încearcă o experinţă similară, în alt mod şi la alt nivel. El aderă la structurile inerente vechilor texte, inovaţiile de suprafaţă îl interesează prea puţin. Însă discursul pe care-l emite îşi trădează propriile neajunsuri. Villon rămîne un poet fundamental medieval, iar încercarea de a-l situa printre moderni este un joc amăgitor [1]. Poezia lui, ca toată poezia în limba „oïl" încă de la origini, se bazează pe intuiţia predominantă a valorii formelor mai curînd decît pe aceea a conştiinţei şi a puterii sale de invenţie. Este un Rutebeuf de geniu, sosit tîrziu într-un veac a cărui asprime aproape că i-a redus discursul la o afirmaţie unică, repetată neobosit într-o ameţitoare litanie. În mai mare măsură decît Charles d'Orléans, contemporanul şi poate, pentru foarte scurt timp, patronul lui, Villon îşi asumă povara retoricii integrate de două secole în tradiţia cunoscutelor „dits"; aşa se explică densitatea textului său, pluralitatea acestuia, multiplele lui semnificanţe, emanînd dintr-un necontenit joc formal [2].

[1] Kuhn, 1967, pp. 465—466.

[2] Cf. Fox, 1962, şi 1969, pp. 47, 101—103.

Villon nu folosește decît formele cele mai arhaice din vremea lui: strofa de opt versuri octosilabice și balada. La el nu se întîlnește nimic din mișcarea care l-a făcut pe Charles d'Orléans, chiar din anii 40 ai acelui veac, să prefere rondelul. Din punct de vedere tematic, aceeași constatare: Siciliano a scris, pe vremuri, o carte groasă ca să inventarieze, în tradiția secolelor XII, XIII și XIV, toate temele înmănuncheate în *Lais* și în *Testament*. Unele provin de la tradiții clericale foarte vechi, vehiculate de moraliști, de pildă roata Norocului, perfidia femeilor; de la poezia tinerilor studioși, de exemplu regretul după tinerețea pierdută; altele provin din tradiția curtenească din epoca tîrzie, așa cum este Îndrăgostitul martir; în sfîrșit, altele vor fi căpătat formă poetică încă din secolul al XIV-lea, de exemplu, „Les Danses Macabré" din care întîlnim cel puțin două amintiri în *Testament*.

Temele nu constituie, desigur, aspectul esențial. În schimb, modul de utilizare a acestor teme este de două ori caracteristic: prin faptul că reprezintă rezultatul unor înlănțuiri ce-și fac apariția încă din acele *Vers* de Hélinand, sau în diferitele *Congés* din secolul al XIII-lea, și prin desăvîrșirea cu care Villon i-a exploatat posibilitățile. Poetul asigură coincidența dintre ritmul tematic al discursului și ritmul susținut și rapid al lungilor serii de strofe de opt versuri. Ritmul sintactic, adesea decalat fie față de unul, fie față de celălalt, contestă întruna armonia acestora.

Voi lua ca exemplu versurile 89 pînă la 328, care constituie primul element al „Confesiunilor" sau, cum s-a spus, al „Regretelor": pseudotitluri care au servit să desemneze v. 89 pînă la 776 din *Testament*, despre care Siciliano și alții au crezut că alcătuiseră un poem mai întîi independent, legat mai tîrziu de restul operei [1]. Oricum va fi fost, în acest pasaj, Villon se dovedește mai stăpîn decît oriunde pe arta sa. „Regretele", întinse pe 67 de strofe de opt versuri, conțin o serie de trei balade, apoi o a doua serie formată de o baladă și o „dublă baladă". Această construcție nu prezintă nici o simetrie, abia de se pot distinge niște „părți": articulația elementelor este internă, și funcționează în mod uniform

---

[1] Dufournet, 1966, pp. 21–34.

de la un capăt la altul al textului. De aici decurge, poate, funcția baladelor care suprimă efectul formal și, fără să întrerupă succesiunea tematică, îi oprește progresia. Unitatea strofelor de opt versuri provine de la un foarte mic număr de teme lexicale, împletite într-un mod aparent inextricabil, dar în care se poate vedea, în cele din urmă, acțiunea legilor de distribuție. Aceste teme constituie nuclee de enunțuri, cu care se combină diferite elemente amplificatorii (descriptive, aforistice sau, mai rar, narative). În orice poezie medievală, temele și amplificările se raportează unele la altele, așa cum se raportează tipurile la elementele netipice: oricum, aceste teme, prin însuși faptul că amintesc tradiția, pot fi socotite tipuri reduse la o constelație semică ce și-au pierdut aparatul lexical și retoric.

Fragmentul pe care-l analizez este alcătuit din primele treizeci de strofe de opt versuri din *Regrets:* a treizecea este urmată de faimoasa *Ballade des Dames du temps jadis*, urmată la rîndul ei de alte două, în care este reluată aceeași temă. Citez, după ediția Longnon-Foulet, pp. 15—22, începutul și sfîrșitul acestui pasaj.

XII

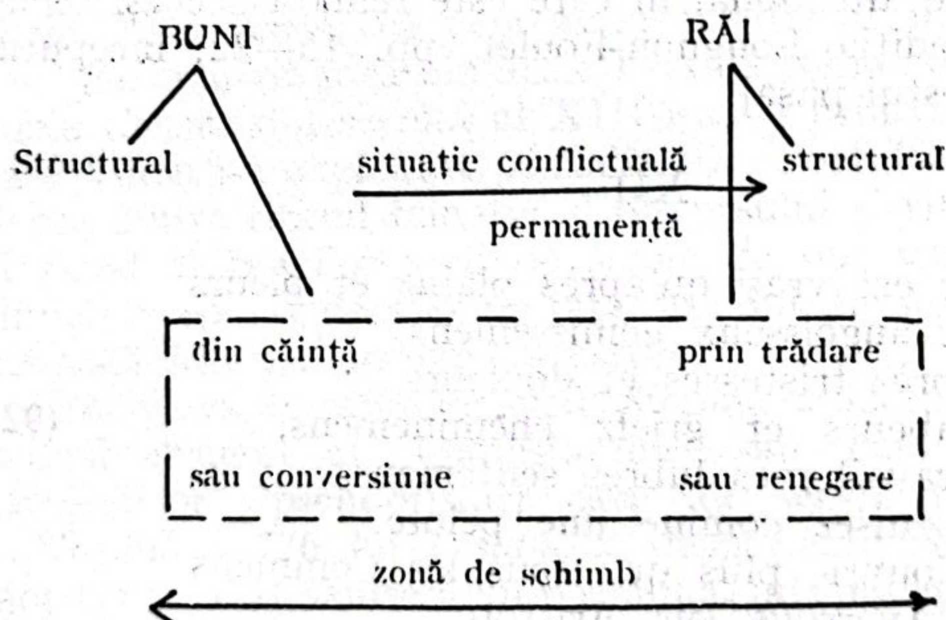
Or est vray qu'après plainz et pleurs
Et angoisseux gemissemens,
Après tristesses et douleurs,
Labeurs et griefz cheminemens,
Travail mes lubres sentemens,
Esguisez comme une pelote,
M'ouvrit plus que tous les Commens
D'Averroys sur Aristote ...

XLI

...La mort le fait fremir, pallir,
Le nez courber, les vaines tendres,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes et nerfs croistre et estendre,
Corps femenin, qui tant es tendre,

... Poly, souef, si precieux,
Te fauldra il ces maux attendre?
Oy, ou tout vif aller es cieulx. (328)

Voi da aici rezultatele analizei întregului context format din cele 30 de strofe. Semnalez zece „tipuri semice", serii paradigmatice cu un foarte mic număr de unități; de exemplu: *espérance — miséricorde — pardon*, cu conotații identice; *douleur — tristesse — travail* („chin"), *maux, doulouser, triste*; *povre, povreté, mendier, faim, affamé*. Aceste zece serii, puse după numărul descrescînd al ocurențelor lor, sînt următoarele: moarte (M) de 20 de ori; sărăcie (Pa) de 20 de ori; durere (D) 17; păcat (Pé) 10; judecată (Ju) 7; viață (V) 5; tinerețe (Je) 4; bogăție (R) 4; speranță (E) 3; bătrînețe (Ve) 2. Avem în felul acesta o constelație formată dintr-un nucleu central M, Pa, D, adică 57 de ocurențe, și din elemente relative sau subordonate, 35 de ocurențe.



În sînul acestei constelații, unitățile se grupează în opoziții: M *vs* V, Je *vs* Ve, Pa *vs* R sau, mai complex, D/Pé *vs* E; numai Ju rămîne în afara sistemului opozițional. În toate aceste opoziții, termenul pozitiv (nemarcat) este cel mai slab, nu numai numeric, dar chiar și sintactic: din 5 V, două figurează într-un context dubitativ sau negativ (v. 126 și 127); din 4 Je, trei comportă conotații textuale mai mult sau mai

puțin negative (v. 169, 202, 214); ocurențele lui R nu numai că sînt mult mai puțin numeroase decît ale lui Pa, dar sînt diseminate în ultima pătrime a textului, pornind de la versul 248 al *Testamentului*, 160 al *Regretelor;* efect invers, încă și mai puternic, cu E, ale cărui ocurențe, trei la număr, sînt concentrate la început (v. 102, 110 și 112). Rezultatul este că aceste opoziții, pe jumătate estompate, sînt parcă zvîrlite în domeniul virtualului; apariția rară a termenului nemarcat conferă termenului marcat negativ o actualitate cu atît mai bine simțită.

În linearitatea textului, se observă mai multe „acumulări": mai mulți termeni din aceeași serie apar succesiv înainte să apară vreun termen din altă serie. Cea mai puternică acumulare este aceea a lui D, la început: 10 ocurențe, de la v. 89 la v. 97. Seria cea mai bine valorificată prin acest procedeu este cea a lui M, din care 14 ocurențe din 20 figurează ca acumulare; urmează D (12 din 17) și Pa (10 din 20): nucleul central își păstrează, chiar și din acest punct de vedere, coerența.

Apariția elementelor acestor diferite serii nu este, în desfășurarea textului, foarte regulată; în cîteva pasaje cu caracter amplificator, narativ sau descriptiv, sînt mai puțin frecvente, dar nu lipsesc niciodată cu desăvîrșire: de exemplu, v. 128—168 (povestea lui Valeriu Maximus), v. 224—256 (descrierea foștilor prieteni).

Cu aceste rezerve, succesiunea este următoarea (însemnez acumulările cu o cifră care indică numărul de ocurențe): 10 D. Pa. E. 4 Pé. 2 M. V. E. Je. Ve. 3 M. Ju. V. Pa. M. Ju. Pa. M. Ju. Pa. Je. Ve. 2 Pa. D. 2 Pa. 2 Pé. D. Pa. Je. Pé. Je. V. 3 M. Ju. Pa. V. 2 Pa. R. 2 Ju. Pé. D. 4 Pa. M. Ju. Pa. 2 D. V. Pa. R. M. Pé. R. 2 M. Pa. M. Pa. R. 3 M. 2 D. M. D.

Discursul începe și se sfîrșește cu D. Grupul M + Ju apare de 5 ori, distribuit regulat. D, M și Pa sînt prezenți la început și la sfîrșit. Pé, de asemenea, dar în limite ceva mai restrînse: nu apare decît după mai mult de 20 de versuri de la începutul pasajului și dispare cu mai mult de 30 de versuri înainte de sfîrșit. V și Ju suferă aceeași restricție, în ordine crescîndă. Je și Ve sînt localizate în centru (între v. 116 și

214); E și R, așa cum am văzut, sînt la început și, respectiv, la sfîrșit.

În strofa 24, Pé este amplificat în *trop amer;* diferite jocuri cu termenii *amer* și *amoureux* ocupă o parte din strofa 24. În strofa 41, o amplificare descriptivă a lui M se termină prin întrebări puse corpului feminin ... pe care le va dezvolta balada Femeilor, unde M reapare la v. 327. Această dublă amplificare *(aimer + corps de femme)* se integrează ulterior temei și generează o serie paradigmatică nouă. În continuarea *Regretelor*, M devine mai rar, Ve capătă mai multă importanță, în timp ce *Amour* și *Femme* se combină cu toate temele introduse pînă acum ca să ajungă, pe la sfîrșitul poemului, la invective împotriva lui *Amour* justificate în concluzie, v. 728:

Qui meurt a ses loix de tout dire.

În *Testament*, așa cum ne-a fost transmis, *Regretele* sînt precedate de un Prolog în diptice (insulte adresate lui Thibaut d'Assigny, elogiu regelui). Ficțiunea caracteristică tipului-cadru al *Testamentului* (adaptare, ironică sau nu, a unor formule juridice introductive și concluzive; testamente) este schițată în v. 73—83, reluată în v. 793—796 și continuată apoi aproape fără întrerupere, ca în *Lais*. Togeby a propus de curînd o analiză comparativă a compoziției retorice în *Lais* și în *Testament*, la care trimit și eu [1]. *Testamentul* conține, mai ales cînd e vorba de moșteniri („legs"), un număr considerabil de nume proprii datorită cărora s-a încercat prea adesea un decriptaj istoric precis, care să permită o legătură între poem și o întîmplare oarecare. Este limpede că Villon folosește cadrul tradițional al „Testamentului" și unele elemente de „realitate" într-un mod care le funcționalizează datorită unui dinamism propriu poemului. Totuși, nu există nici un poem medieval care să fie atît de încărcat de efecte de real cum sînt v. 800—2000 din *Testament:* numărul și complexitatea lor pare (de bună seamă, în mod neîntemeiat) să scape oricărei codificări. Cele mai

---

[1] Togeby, 1970.

multe din cele mai bune interpretări ale acestei părţi a *Testamentului* situează implicit într-un fel de extratext trăsăturile „istorice", sau le referă la vreo autobiografie [1]. Aceasta explică interesul prezentat de recenta tentativă făcută de Guiraud [2]: ea pune, desigur, unele probleme cărora ar fi bine să le putem răspunde; dar nu putem crede că ne-a dezvăluit toate tainele lumii verbale a lui François de Montcorbier, creator, după părerea lui Guiraud, al „eroului" fictiv Villon. Totuşi, calea metodologică deschisă astfel mi se pare cea mai bună. Pentru Guiraud, *Lais* şi *Testament* (în acesta din urmă, cu deosebire versurile 800—2000) constituie un limbaj ironic, riguros codificat, pornind de la numele unor magistraţi celebri, aleşi în virtutea silabelor pe care le conţin şi care, luate izolat, ar trimite, toate, la semele „a vorbi", „gură" şi „lovitură". În felul acesta ar fi introdusă o temă generală şi fundamentală, reluată la nesfîrşit şi variată la toate nivelele textului. Un poet „basochien" (din corpul copiştilor) ar fi sistematizat astfel unele procedee de codificare criptică împrumutate din folclorul mediului său. Textul ar avea mai multe planuri de semnificaţie: cel care se referă la parizieni (văzuţi de un burgund), la funcţionarii din justiţie (văzuţi de un membru, „clerc", al corpului copiştilor (la Basoche) şi, măcar în mod figurat şi în glumă, la cîteva imagini erotice.

Întreaga operă este montaj: montaj dintr-o „complainte" *(Regrets)* şi un „testament", dar şi din substantive, din fraze. Liniile tematice asigură soliditatea şi coerenţa ansamblului: Iubire, Moarte, temniţă, groapă ... care nu sînt metafore, ci virtualităţi asociative apte pentru orice fel de actualizare şi care trimit simultan unele la altele într-un soi de vastă sinonimie; groapa este temniţa, care este moartea, care, în cele din urmă, este iubirea. În acest sens, se poate admite, împreună cu D. Kuhn, că *Testamentul* oferă, cel puţin virtual, o interpretare cosmologică a trăirii. De-a lungul textului, prin contiguitate şi contaminare progresivă, se „montează" modele semantice. Datorită lor, în ciuda

[1] Kuhn, 1967, pp. 401—442.
[2] Guiraud, 1970.

întreruperilor digresive, fiecare parte a poemului este motivată față de toate celelalte. Un asemenea montaj este dramatic, în sensul în care îl înțelegea Eisenstein [1], întrucît asigură unitatea unor imagini opuse. Această tensiune nu slăbește. Se trece necontenit de la o ironie internă, perceptibilă pe baza textului însuși, la probabilitatea unei ironii externe, care cere cunoaștere și comentariu („bieții orfani despuiați"). Nu sîntem niciodată siguri de nimic, deși desfășurarea generală a discursului este identică cu cea a unei existențe: în *Regrets* predomină formele verbale ale trecutului; în Testamentul propriu-zis, prezentul; în ultimele „legs", viitorul devine mai frecvent. Aceeași situație se vede în balade: *Les Dames*, la trecut; *La Grosse Margot*, la prezent; *Notre-Dame*, la viitor. Iar acest timp măsoară o lume concretă, făcută din obiecte și ființe ce poartă mărci sintactice sau semantice care le particularizează. Datorită acestui aspect, Villon se opune în mod vădit poeților de curte [2]. Din acest punct de vedere, poate că este primul dintre poeții medievali care afirmă ceva, dar nu interpretează. El organizează o mare cantitate de imagini mărunte, de fapte, de date empirice, refuzînd să le filtreze cu ajutorul unei *arte* ce implică o cunoaștere prestabilită a obiectului. El nu știe nimic, nu se cunoaște pe sine, percepe formele și mișcările lumii la nivelul experienței trăite. Nimic din toate acestea nu există altfel decît prin funcția deținută în text, în cadrul celei mai generale din figurile semice opoziționale care pare să fie fundamental înscrisă în acest discurs: includere-excludere, acțiune-pasivitate, a intra-a ieși, casa și exilul [3].

Aceste două opere, *Lais* și *Testament*, nu pot fi înțelese în afara contextului, alcătuit nu numai de diversele „testamente" pe care le-am moștenit din secolul al XIII-lea pînă într-al XVI-lea, dar și de lucrări anterioare, parodiate într-o oarecare măsură de testamente, cum ar fi poate ciclul *La*

---

[1] Eisenstein, 1968.
[2] Fox, 1969, p. 140.
[3] Birge-Viz, 1971.

Belle Dame sans merci, dacă nu cumva (cel puțin pentru cadrul său care transpune în mod sistematic procedura cererii de amînare) chiar și lungul și foarte didacticul *Respit de la mort*, de Jean Le Fèvre [1]; de lucrări contemporane ca unele părți din *Jardin de Plaisance* sau *Arrêts*, de Martial d'Auvergne, cu unele din părțile lor, sau, mult mai bine, fără îndoială, *Passe-Temps*, de Michault (Mary, II, 232), și *Fortunes et Adversitez*, de Jean Régnier, care conțin un testament de 200 de versuri, foarte asemănător pe alocuri cu cel al lui Villon (Mary, II, 201—205).

Regnier a trecut, de bună seamă fără nici un temei, drept dascălul lui Villon. Deosebirea de natură între textul său și cel al poetului parizian rezidă în atitudinea acestuia din urmă față de însuși limbajul pe care-l folosește cu atîta vervă. Villon nu mai crede în poezie, adică în coerența și virtutea proprii unor anumite moduri de a spune. Poezia nu se justifică decît prin asimilarea cu o altă formă a vorbirii, inaccesibilă totuși ei, dar mai evident legitimă. Acest limbaj, o a doua natură, reflectă organizarea lumii. Însă aceasta a dat faliment. Poezia nu poate decît să reorganizeze după propria-i ordine elemente luate din afara ei: ea nu creează nimic. Nimic în nesfîrșita flexibilitate a limbajului nu este absurd sau gratuit; poezia nu poate decît să tindă către același statut, prin modul ei de a-i respecta natura, în ciuda inerției formelor. De aici decalajul constant introdus în mînuirea varietăților spunerii („le dire") poetice: tot ce este spus se dublează sau se triplează: se referă la un individ, la Om, la colectivitate [2]. Însuși cuvîntul lui dumnezeu își pierde consistența și devine problematic: de exemplu, în *Testament*, strofa 27. Poemul se termină cu mărturisirea neliniștii în legătură cu însăși posibilitatea unui discurs poetic:

> Car en amours mourut martir:
> Ce jura il sur son couillon.
> Et je croy bien que pas n'en ment (v. 2002—2004).

---

[1] Hasenohr, 1963, pp. LVI—LXIX; Rychner, 1970c, pp. 272—274.
[2] Kuhn, 1967, pp. 479—483.

Însă în cele 2000 de versuri precedente, eroziunea ironică, întorcînd formele vechiului limbaj asupra lor însele, a sfîrșit prin a coroda nu numai mesajul spus, dar chiar și capacitatea de a-l spune. Vidul amenințător al unei tăceri susține și învăluie fiecare cuvînt:

... Je m'esjouys et n'ay plaisir aucun;
Puissant je suis sans force et sans povoir,
Bien recueully, débouté de chascun...
(ed. Longnon-Foulet, p. 84).

Balada despre concursul de la Blois, care ne-a parvenit în manuscrisul poemelor lui Charles d'Orléans, poate că este cel mai factice dintre poemele lui Villon: treizeci și cinci de versuri amplificînd motivul tradițional „da și nu" („oui et non"); rămîne armonia timbrurilor, gradația ecourilor și refrenul repetat de patru ori: înăuntru — în afară. Dar, printr-o convenție din cele mai artificiale, se instituie un fel de referință emblematică la toate textele ce constituie pentru noi „opera lui Villon" și care, la acea dată, fără îndoială, aveau încă să mai fie scrise; ambivalența, paradoxul universal, contradicția în inima frazelor; dincoace de aparența lor logică, divorțul, înscris în structura lucrurilor, între suferință și plăcere, speranță și disperare, prieten și dușman, cămin și închisoare. Contrastele proiectate la suprafață ca antiteze, ca o provocare ce reduce la absurd doctrina cu sensuri multiple. Acestea se distrug unele pe altele. Departe de a coincide, ele sînt divergente. Solicită cu agresivitate atenția cititorului, o risipesc într-un *contrasens* generalizat. Așa se explică lipsa metaforelor, înlocuite de echivoc [1]. Relația alegorică nu mai funcționează. Acolo unde alegoria introducea o realitate logică și cognoscibilă în sine, Villon propune o serie nelimitată de analogii libere, legate de orice trăsătură formală, un sunet, o asemănare silabică, sau un *quiproquo*. Cu singura excepție prezentată de *Débat du Coeur et du Corps*, cu caracter strict tradițional, Villon nu poate fi niciodată analizat cu ajutorul personificărilor. Nu ține seama

---

[1] Cf. Paris, 1970, p. 38.

decît de ceea ce semnifică raportul său ambiguu cu lumea. Nu există sens profund, semnificație esențială și ultimă: ci doar vicisitudinile unei percepții și poate ale unei emotivități. Villon refuză orice sinteză: la nivelul sensului, precum și la cel al cuvintelor. Această lume poetică se sparge în bucăți și află, în acumularea acestora, o altă unitate, care, de acum încolo, nu mai ține de esență, ci purcede chiar din existență. *Testamentul* este contrariul unei formalizări impuse în virtutea unei ordini exterioare, voită ca ordine totalizantă. Planul de referință al acestui discurs nu are structură proprie. Poemul nu mai este reflexul unei rînduiri cosmice, ci expresia trezirii conștiinței cel puțin în intenție. Villon contestă, ca și „les rhétoriqueurs", dar în alt fel, existența unei semnificanțe intrinseci a lucrurilor — a *spusei* sale.

10. Dialog și spectacol

În capitolele precedente am semnalat, în mai multe rînduri, existența formelor poetice dialogate. În general, era vorba de produse derivate dintr-un model inițial „liric", narativ, sau chiar „didactic": „tensons" și „jeu-partis", ramuri laterale ale marelui cîntec curtenesc; diverse dispute („débats"); sau, în alt mod, texte didactice în întregime sau în parte dialogate. Nu am în vedere aici dialogul asumat de o povestire, nici măcar numeroasele dispute introduse de tipul-cadru al Întîlnirii, ci dialogul autonom, în care se resoarbe totalitatea textului, și care constituie o formă specială de discurs.

Această formă este abundent reprezentată în documentele din secolul al XIII-lea, al XIV-lea, al XV-lea, dar se poate presupune că a fost foarte vie dintr-o epocă și mai îndepărtată: ea este de fapt legată de ceea ce am numit teatralitatea poeziei medievale. Nu există nici o îndoială în privința faptului că dialogul a fost folosit curent între jongleri. Texte ca *Dit des bourdeurs ribauds* atestă cu deosebire existența unei tradiții de invective hazlii sau de lăudăroșenii, ce comportau un număr restrîns de motive tipice. Uneori, dialogul este virtual: *tu*, fără nume, este chiar vreun ascultător; de exemplu, în uimitorul *Dit de l'herberie*, de Rutebeuf [1]. Acestei varietăți de texte i se dă de obicei numele de „monolog dramatic". Dealtfel, ele nu sînt întotdeauna ușor de identificat. În bîlciuri tradiția lor se păstrează cel puțin pînă în secolele XVII—XVIII. „Sermons joyeux", lăudarea mărfii (de exemplu, *De la goute en l'aine*); în secolele XV—XVI, apare tipul soldatului fanfaron, reflex ironic al transformărilor tehnicii militare, și care este ilustrat de un număr oarecare de „monologuri": cel mai celebru este *Le Franc-archer de Baignollet* [2]. La rigoare, fermecătoarea „chante-fable" *Aucassin et Nicolette* ar putea fi un „monolog dramatic", chiar un dialog

---

[1] Freeman-Regalado, 1970, p. 250.
[2] Polak, 1966, pp. 7—24.

amestecat cu pasaje narative într-un mod insuficient explicat. Manuscrisul atestă totuși că vorbirea alternează cu cîntecul, cea dintîi fiind purtătoarea unui discurs în proză, cel din urmă al unor ciudate „laisses" de heptasilabi.

Care a fost, în difuzarea acestor dialoguri sau monologuri, participarea limbajului și care a fost cea a gestului; în receptarea lor, cea a auzului și cea a vederii? Într-o epocă destul de îndepărtată, pînă în secolul al XIII-lea de bună seamă, mișcările chipului și ale trupului, factori vizuali ai comunicării, au îndeplinit, se presupune, o funcție importantă; dar nu neapărat mai importantă decît în declamarea cîntecului de gesta, în cîntatul pasturelei, sau chiar în lectura publică a romanelor. Mai tîrziu, această funcție devine mai puțin însemnată, după cum scade importanța factorilor de teatralitate. De la Alain Chartier la Jean Molinet, dezbaterea pare să nu mai fie decît un tip-cadru: funcția ei este pur textuală și nu are nimic de-a face cu nici o formă de spectacol. De exemplu, *Débat de l'homme et de la femme,* de Guillaume Alexis, o suită de 40 de terține puse rînd pe rînd în gura unui bărbat și în cea a unei femei: cele rostite de bărbat sînt urmate de refrenul:

Bien eureux est qui rien n'y a;

cele rostite de femeie, de

Mal eureux est qui rien n'y a...

Montaj de elemente tradiționale, ale căror caractere pertinente par să fie de ordinul lui a spune, nu de al lui a face; traducerea engleză a acestui text, făcută la începutul secolului al XVI-lea, pune în fruntea lui o introducere narativă de tipul Întîlnirii. Poate la fel s-a întîmplat cu textele în care, pe la sfîrșitul secolului al XV-lea, după modelul Dansurilor morții picturale, reprezentanții diverselor „estats du monde" sînt puși să dialogheze cu propriul lor cadavru (Mary, II, 347—350 și 353—355). Nu există însă nici o certitudine: ne aflăm la limitele a ceea ce ar putea fi un joc dramatic.

Aceasta explică dificultatea de a defini, mai ales pentru epoca îndepărtată, ceea ce în tradițiile medievale ar putea

corespunde, fie și aproximativ, noțiunii noastre de teatru. Totuși, anumite texte au implicat o concentrație deosebit de mare de procedee gestuale și de vizualitate. Dar nici în acest caz nu pot fi trasate limite precise. Specificațiile pe care sîntem constrînși să le operăm în vederea clasificării materialului își mențin un caracter artificial de care nu trebuie să ne lăsăm înșelați. Dacă este vorba de dialog, vom admite că trebuie spus alternativ de cel puțin doi vorbitori; dacă este vorba de gest, vom admite că presupune un factor mimetic, legat, din punct de vedere funcțional, de declamarea textului; dacă, în sfîrșit, este vorba de loc, se va admite că acesta posedă o interioritate și o semnificație deosebite față de celelalte elemente ale „jocului": poate să fie biserica străvechilor *ludi* liturgice, sau reprezentarea picturală a unei case, în ambele cazuri este locul unei vrăji. Faptele, așa cum le cunoaștem pînă în secolul al XIV-lea, nu autorizează nici o precizare suplimentară: aceste trei criterii rămîn relativ ambigui. În schimb, după 1350, și mai ales în secolul al XV-lea, numărul actorilor, complexitatea gestului și figurarea locurilor capătă o dezvoltare atît de mare încît, prin opoziție cu tot restul corpusului poetic, se desprinde un „teatru" propriu-zis... înconjurat, de altfel pînă în secolul al XVI-lea, de manifestări marginale nehotărîte și de texte cu funcții echivoce. Pentru noi modernii, teatrul este o artă care numai printr-un abuz de limbaj poate fi pusă printre genurile literare. Situația medievală originară era inversă: orice poezie participa, într-o măsură sau alta, la ceea ce numim noi astăzi teatru. Situația aceasta a evoluat încet, începînd cu secolul al XIV-lea, către cea pe care o cunoaștem astăzi. Dar nu a realizat-o niciodată pe deplin.

Mesajul scenic

Specificul teatrului este să accentueze puternic „situația externă" [1] a textului rezultat din raporturile ce se stabilesc între el și auditoriul-spectator: la rigoare, „situația internă"

---

[1] Kibedi-Varga, 1970, p. 85.

produsă de propriile referinţe ale textului ar putea să nu mai fie percepută. De aici decurge echivocitatea teatrului, mai „real" decît poezia narativă şi totodată mai evident funcţional, de vreme ce realitatea percepută a materialului (spaţiu, persoane) tinde să şteargă impresia de realitate provocată de text [1]: acest dublu caracter (pe care-l simţiseră retorii antici cînd distingeau grade de imediatitate a acţiunii) [2] explică poate faptul că opoziţia „cînt" *vs* „noncînt" este neutralizată în „teatru"; unele dialoguri dramatice (în perioada cea mai veche) sînt în întregime cîntate; altele (mai ales în epoca tîrzie), în întregime vorbite; cele mai multe combină în diferite moduri cîntecul şi vorba.

Printre diferitele coduri cumulate de uzajul specific comunicării teatrale, limbajul, în evul mediu, îndeplineşte o funcţie ambiguă [3]. Discursul se subordonează atît de mult acţiunii, încît uneori aproape că nu mai joacă decît rolul unui libret: *Le Miracle de Théophile*, de Rutebeuf, ar fi de nereprezentat dacă nu ar fi introduse scene mute al căror text va apărea ca anunţ, concluzie sau explicaţie. În foarte multe manuscrise, asemenea scene sînt sugerate prin indicaţii speciale. Unele episoade tradiţionale, de exemplu intervenţiile diavolilor („les diableries"), trebuie să fi fost pantomime integrate în reprezentare. Numeroase texte, mai ales din cele ce relatează patimile Domnului *(Passions)*, au ajuns pînă la noi pline de pasaje narative versificate, a căror interpretare nu este deloc uşoară, dar care totuşi atestă că o transformare oarecare se producea în text în momentul cînd era proiectat în acţiune.

În alte pasaje, sau în alte drame, textul este, dimpotrivă, împins în primul plan, şi resoarbe pentru o clipă acţiunea: rugăciuni, predici, discursuri, cu atît mai desprinse de gest, reduse doar la solemnitatea vocii, cu cît cel care le rosteşte sau căruia le sînt adresate „reprezintă" o autoritate mai mare: dumnezeu, fecioara Maria, un patriarh, un sfînt. Este ade-

---

[1] Metz, 1968, pp. 19–22; cf. Duvignaud, 1965; Stryan, 1965; Bentley 1967.

[2] Lausberg, 1960, pp. 560, 565; despre dramă: pp. 565–600.

[3] Ingarden, 1965, Apendice.

vărat că lipsa gestului are o semnificaţie scenică. Dar, pe alocuri, o trăsătură specifică materialităţii scrisului, şi ca atare neperceptibilă reprezentării, capătă importanţă pentru sensul global al mesajului dramatic. De exemplu, în anumite manuscrise, folosirea majusculelor pentru a nota numele unor fiinţe supranaturale; sau, în manuscrisul cunoscutului *Jeu d'Adam*, folosirea cuvîntului *Figura* pentru a desemna pe cel dintîi actor care ia cuvîntul, şi care este numit *Salvato* în indicaţia scenică, fapt ce constituie o trimitere la epistola către Evrei 1, 13, şi pune bazele unei interpretări tipologice: Mîntuitorul este figura Ziditorului. Tot aşa stau lucrurile cu numeroasele adnotaţii marginale pe care le comportă manuscrisele cîtorva mistere. Note de lectură. Dar ale cui? Pare probabil că cea mai mare parte a indicilor de valorificare a textului ca atare să se adreseze unui cititor privilegiat: regizorul sau organizatorul jocului, a cărui funcţie constă în traducerea semnelor textuale în vreunul din codurile de care dispune. Înmulţirea ediţiilor de texte dramatice în perioada tîrzie nu infirmă neapărat această teză. Dacă *La Passion* de Jean Michel a fost reeditată de douăzeci de ori între 1489 şi 1542, acest lucru ar fi putut avea în vedere reprezentarea sau numeroasele dezvoltări didactice pe care le comportă şi care îndeamnă la o lectură pe fragmente, dacă nu chiar la meditaţie.

Nu este vorba să negăm funcţiile limbajului în joc; ci să subliniem faptul că aceste funcţii au fost mult mai limitate în teatrul medieval decît într-o perioadă mai recentă. Nici un fel de lectură nu se poate substitui perceperii totale a mesajului dramatic: acest truism este mai adevărat, dacă pot spune aceasta, cînd este vorba de evul mediu decît, să zicem, de secolele clasice. Predominanţa absolută a factorilor extralingvistici este pusă în relief de faptul că toate textele teatrului medieval, fără nici o excepţie, sînt redactate în versuri, adesea pe baza unor scheme foarte complexe, unde diversele modele de versificaţie funcţionează într-o relaţie de implicare reciprocă, asemenea unor semne ritmice [1]. Autorii au pus în valoare elementul care, în limbaj, ţine oarecum

---

[1] Noomen, 1962.

de gest. Tot astfel va fi evocată, în tot soiul de texte, folosirea constantă a aşa-numitului „jargon absolut", de la pseudochaldeeana din *Théophile* pînă la pseudoflamanda din *Pathelin*. Avem de-a face cu un pur efect sonor, indisociabil de o mimică pe care are funcţia s-o sublinieze, şi care nu mai ţine de limbaj decît prin vers [1].

În ceea ce priveşte teatrul, starea fragmentară a documentării are urmări mult mai supărătoare decît atunci cînd este vorba despre celelalte părţi ale corpusului poetic medieval. Există o foarte puternică ispită de a citi textele păstrate ca şi cum ar fi, la un nivel de existenţă virtuală, o comunicare pe care a actualizat-o şi a manifestat-o odinioară reprezentarea. În realitate, textul este o parte a manifestării ce se întemeiază pe combinarea mai multor ansambluri semnificante. Nu ne-a rămas decît textul, iar puţinele învăţăminte pe care le putem trage uneori din indicaţiile scenice, din examinarea manuscriselor, a unor documente sau figuraţii plastice, nu ne prea ajută să distingem totalitatea elementelor nelingvistice şi, încă şi mai puţin, funcţionarea lor. De aceea, ca să simplific, voi vorbi aici de două ansambluri semnificante: „textul" şi „jocul" [2]. Prin „joc" voi înţelege personajele ca prezenţă fizică, acţiunea lor, şi decorul. Personajele şi acţiunea se deosebesc de ceea ce sînt ele în discursul narativ, deoarece sînt determinate vizual, iar viziunea la care se referă este ea însăşi vizuală (chiar dacă ia forme lingvistice la nivelul memoriei). Cît despre decor, acesta se deosebeşte de descriere prin simultaneitate şi prin caracterul lui senzorial (vizual şi auditiv).

Cele două ansambluri semnificante sînt în raport de incluziune, în aşa fel încît cel de al doilea pune bazele coerenţei celui dintîi [3]. În acest sens, indicaţiile scenice fac parte integrantă din text, constituind un anumit nivel al acestuia, nivelul unde sînt concentrate mărcile externe ale acestei coerenţe; în schimb, replicile, alt nivel al textului, poartă mărcile lui interne, greu de perceput dacă indicaţiile scenice

---

1 Cf. Paris, 1970, p. 151.
2 Cf. Riffaterre, 1961, pp. 325—328.
3 Jansen, 1968, pp. 73—76.

lipsesc; se poate întîmpla, mai ales dacă textul este scurt, să nu existe nici o marcă de coerență [1]. De exemplu, în parabola dramatizată intitulată *Courtois d'Arras*, despre care nu se știe decît că-și are suportul narativ în Evanghelie. Tot așa, *Le Jeu de la Feuillée*, de Adam de la Halle, ale cărui elemente textuale, în aparență incoerente, au dat naștere celor mai diverse interpretări. Sensul primar al oricărui ansamblu dramatic rezultă din organizarea „actorilor" într-un joc strategic și a „personajelor" într-o „situație" [2]. Este vorba de două straturi de semne și de două nivele de funcționare, de altfel, indisociabile, deoarece ambele se proiectează în planul sintagmatic [3].

Limbajul este o parte din aceste semne și din funcționarea lor; dar, perceput ca vorbire, limbajul păstrează o elasticitate extremă și nu el este cel care dă naștere sensului global ultim [4]. Linearitatea textuală se prelungește continuu în grupuri scenice discontinui: acest contrast permite desprinderea noțiunii de situație, propusă în nenumărate rînduri ca bază pentru analiza dramei [5]. În ceea ce privește teatrul medieval, este greu să ne dăm seama care era gruparea scenică și, în consecință, unitatea situațională. După cartea, învechită acum, scrisă de G. Cohen despre *La Mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge*, n-au mai apărut decît cîteva studii de detaliu, interesante dar nu suficiente pentru a justifica o teorie [6]. Caracterul argumentelor, în mare parte convențional și tipic, permite, ce-i drept, adeseori, definirea a cel puțin două situații, cea inițială și cea finală, precum și deducerea limitelor între unele din situațiile intermediare: un joc ce începe în Paradisul pămîntesc și se termină cu Învierea sau Judecata de apoi nu poate, oricît ar fi de lung, să scape cu totul unei logici externe, „istorice", implicate de această dublă referință. Dacă decu-

---

[1] Jakobson, 1963, p. 39.
[2] Stryan, 1960, p. 50.
[3] Veltrusky, 1964, p. 84.
[4] Slawinska, 1959, p. 112.
[5] Jansen, 1968, pp. 77–82.
[6] Lejeune, 1961; Macini, 1965; Piemme, 1969.

pajul scenic diferă, chiar de la un joc la altul tratînd acelaşi argument, opţiunile posibile nu sînt în număr nelimitat.
Argumentul funcţionează ca un fel de arhisem, în majoritatea cazurilor cunoscut dinainte de către spectatori, ţinînd de un patrimoniu cultural comun pe care-l împarte cu autorul şi actorii; în general, un prolog aminteşte, didactic, termenii acestui argument. Situaţia iniţială îl introduce concret într-o primă suită semică: aceasta, spre deosebire de ceea ce s-a spus despre teatrul modern [1], nu este un cadru gol pe care-l vor umple *a posteriori* situaţiile următoare. Este plin cu potenţialităţi, previzibilitatea relativă a urmării este implicită.

Emiţătorul mesajului dramatic medieval trebuie socotit ca o colectivitate. Desigur, uneori manuscrisul desemnează un autor, numindu-l: este vorba de autorul textului; jocul actorilor nu este decît în parte determinat de acesta din urmă. Regizorul, în sfîrşit, s-a identificat sau nu cu autorul sau cu unul din actori. Se adaugă apoi cîntăreţii şi cei ce fac accesoriile. De la o reprezentare la alta, fiecare din aceste elemente, inclusiv textul, putea să se schimbe întrucîtva. Ceea ce am numit „la mouvance", caracteristică pentru operele din tradiţia medievală, ţine, în cazul de faţă, de natura lucrurilor în mai mare măsură decît de un model marcat cronologic. Argumentul, oferit de tradiţia comună, alcătuirea confreriilor dramatice din amatori, totul contribuie la cimentarea acestei comunităţi care, în zonele ei marginale, se deosebea, desigur, cu greu de publicul căruia i se adresa. Poate că unele jocuri scurte, care se bazau pe efectul de surpriză, ca multe din farsele vremii, nu s-au supus acestei reguli: de fapt, sînt producţii tardive, din secolul al XV-lea şi al XVI-lea.
Receptorul este şi el colectiv: totalitatea spectatorilor. Dar el primeşte mesajul prin intermediul actorilor, integraţi în totalitatea jocului. Actorul nu este un interlocutor: s-a creat o distanţă pe care indicii de emoţie sau de blam, chiar cînd sînt zgomotoşi, nu ajung s-o reducă. Actanţii dramei se clasifică şi sînt recunoscuţi de spectator datorită unor anu-

[1] Jansen, 1968, p. 83.

mite paradigme tipologice [1], care contribuie la fixarea și încremenirea acestei distanțe.

Dacă actorul monologhează, și o face în general într-un discurs didactic sau liric, transmiterea mesajului de la emițător la receptor este univocă: autorii l-au transmis actorului, care-l transmite alocutiv spectatorului. Marca specifică a acestui discurs se situează în *je*, care devine fictiv și referă la un ansamblu complex de alte semne cum ar fi costumul, decorul și situația cunoscută. Dacă aceste semne nu sînt suficiente ca să elimine ambiguitățile, *je* se desemnează cu un nume propriu. Oricum, *je* încetează de a mai fi *je;* este un semnificant ca oricare altul. *Le Jeu de la Feuillée* constituie un caz limită, unic în genul său: însuși autorul textului, Adam, joacă și vorbește în propriul său nume. Prima parte a jocului, dialogată, își trage din acest fapt o putere de figurare atît de mare, încît ansamblul scenic pare să reproducă pur și simplu realitatea trăită. Motivul recurent al așa-zisului *dervé* („nebun"), înșirînd fraze fără nici un sens, îi dă adevăratul său statut: cel de ficțiune [2].

Dacă doi sau mai mulți actori dialoghează, și chiar dacă dialogul este virtual (monolog în „aparté"), mesajul parcurge un circuit mai complex și în aparență închis: actorul A se adresează actorului B, iar spectatorul nu mai este decît un martor; dacă rămîne destinatar, faptul se datorează unei finalități convenționale ce rezultă dintr-un anumit număr de circumstanțe, codificate cel puțin în linii mari: anunțarea spectacolului, localizarea prevăzută și pregătită în cutare punct din oraș, scena și, poate, costumele semnificative și tipizate. În orice caz, nu este decît o comunicare de gradul al doilea [3].

Elementele nelingvistice ale codului dramatic sînt greu de definit ca unități discrete, dată fiind însăși funcția lor mimetică: trăsăturile care-l constituie le imită vizual pe cele ale realității, veșminte, unelte, clădiri [4]. Totuși, în practica

---

[1] Greimas, 1967, pp. 174–176.
[2] Adler, 1957; Sutherland, 1960.
[3] Cf. Todorov, 1968, p. 120.
[4] Cf. Greimas, 1967, pp. 11–12.

medievală, acestea au un aspect artificial și adesea emblematic: dumnezeu își pune pe cap tiara pontificală sau coroana regală; sistemul așa-ziselor „mansions" figura, cel puțin la origine, aproape invariabil, diferitele locuri a căror semnificație rezulta din relațiile lor spațiale: la dreapta actorului, întors către public, cerul; la stînga, infernul; iar în spatele lui, de la dreapta la stînga, toate celelalte locuri în ordinea descrescîndă a virtuții celui care le ocupă: sfîntul episcop la stînga lui dumnezeu, păcătosul la dreapta infernului. Este probabil ca reguli analoage să fi reglementat folosirea anumitor costume și accesorii, și că gesturile comportau un minimum de codificare bazat pe sistemul cultural în vigoare.

Ca să vorbească, actorul își părăsea locul și înainta într-un nicăieri care nu mai era decît locul de unde emană cuvîntul. Cel puțin așa par să fi stat lucrurile pînă în secolele XIII și XIV. Un fel de structură pare să se desprindă astfel din diversele opoziții:

— relativ la persoana actorului:
în locul său *vs* în afara locului său
imobilitate *vs* mișcare
tăcere *vs* vorbire,

opoziții care se cumulează; și, din alt punct de vedere, privind numai actorii ce figurau ființe supranaturale (îngeri, demoni):

invizibil *vs* vizibil;
— relativ la costum:
noblețe *vs* țărănie
supranatural *vs* natural;
— relativ la mașinării, în epoca tardivă:
lumină *vs* întuneric
zgomot *vs* liniște.

Ar fi de dorit să se poată stabili o listă completă a acestor efecte. În ceea ce privește codul lingvistic, acesta folosește, ca indice de figurație, opozițiile de stil, al căror inventar este deocamdată incomplet. Solemnitatea situației sau a personajului reprezentat de actor determină, cel mai adesea, o lungire a versului sau introducerea unor forme strofice, precum și apariția unui număr mai ridicat de figuri de retorică. Prezența sau absența acestora nu este totuși decît un feno-

men secundar: de fapt, dialogul dramatic, în ansamblu, este unul din discursurile poetice medievale cele mai încărcate cu asemenea podoabe.

În măsura în care țin de poetică, textele dramatice în limba vulgară se apropie cel mai mult de cunoscutele „dits" și de poezia didactică și alegorică, dezvoltarea lor fiind concomitentă: ne aflăm în perspectiva „modernă"; cu excepția anumitor forme de versificație, teatrul nu mai are nici o legătură cu poezia romanică arhaică. Hoții lui Jean Bodel se interpelează în argoul sau în graiul din Arras; diavolul care o ispitește pe Eva folosește limbajul mieros al unui erou de roman monden. Transformarea stilistică presupune întotdeauna o referință culturală la un obicei sau la o opinie. Dumnezeu se exprimă ca un prelat care ține predici; diavolii, ca niște călăi sau ca niște băieți zurbagii. În general, personajele ce nu poartă marcă, oamenii oarecare, folosesc un limbaj în care Auerbach, la vremea lui, scriind frumoasele pagini despre *Le Jeu d'Adam* [1], vedea continuată tradiția lui *sermo humilis*. Funcția socială a teatrului „religios" (adică aproape tot teatrul dinainte de proliferarea farselor de la sfîrșitul secolului al XV-lea), este, într-adevăr, aceea de a transmite celor umili mesajul sublim al Sfintei Scripturi: însăși intensitatea conținutului sacru cere folosirea stilului de rînd, cel mai apt să preia imaginile sugestive ale unei vieți cotidiene; toate amănuntele acesteia îndeplinesc aici funcția cea mai înaltă; *sublimitas in humilitate*, după cum spunea Bernard de Clairvaux. Sub acest aspect, unele texte, de exemplu *Sponsosus* din secolul al XI-lea, lasă să se desprindă, la diverși autori, o gîndire și un sistem. Sacrul are două fețe: un mister de partea lui dumnezeu, o acțiune de partea omului, unite printr-o legătură figurativă. Așa se explică încercarea de a distribui în mod similar planurile discursului și compunerea unui text dublu, în registru elevat pentru mister, folosit alternativ cu registrul de rînd al acțiunii, deosebirea fiind asigurată de cîteva mărci formale: versificația, prezența sau absența elementelor lirice, didactice, na-

---

[1] Auerbach, 1946, pp. 147–152.

rative, ba chiar şi formule latineşti. Aceste tendinţe se observă pînă şi în marile „Passions" din secolul al XV-lea.

Humilitas ţine de ideologie. Ea accentuează contrastul între fiecare acţiune umană „reprezentată" şi drama universală a Izbăvirii în care se înscrie; în felul acesta, jocul teatral sugerează o interpretare figurală a istoriei. Aşa se face că, pe măsură ce tehnicile sale s-au dezvoltat, a sporit şi importanţa figurării evenimentului banal, pînă la burlescul ce-l întăreşte exaltîndu-i precaritatea. Păstorii de la Naşterea lui Cristos, soldaţii prezenţi la Patimile Domnului, vînzătorii de mirodenii prezenţi la Înălţare, Varlaam şi măgăriţa lui ce grăieşte: o lume care mişună, multiplă, contradictorie, implicată în Acţiune, şi care se va laiciza, tîrziu de tot, abia în ziua cînd amplificarea acestor elemente va sfîrşi prin a slăbi şi a împinge în uitare legătura centrală ce le asigura coerenţa şi revela *sententia* pe care o conţineau.

Fundamentul ideologic este prezent în majoritatea dramelor sub aspectul scenic al acelor „mansions" ale Cerului şi Infernului, implicînd figurarea diavolului şi a lui dumnezeu. Împreună, ei constituie remarca evidentă a naturii profunde a acestui teatru, care *este* realitatea ultimă, *sensus allegoricus* al întregii trăiri. Este, de bună seamă, ceea ce implică, fiecare în felul său, cuvintele *ludus* şi *ordo*, desemnînd în latină aceste drame. *Ordo representacionis Adae*, scrie cel ce a copiat *Le Jeu d'Adam* [1] — liturghie imuabilă, ordine suverană a lucrurilor, în care este reprezentat cel dintîi părinte. Situat în afara oricărei evoluţii, momentul scenic capătă o forţă actuală atît de mare, încît se prezintă ca un model moral. Evenimentul este transmutat: nu mai are realitate decît în ordinea sensului, printre imaginile sfărîmate care-l alcătuiesc.

„Predică făcută prin personaje", cum s-a spus [2], teatrul, în ansamblu, este planul privilegiat de aplicare a acestei voinţe de a trimite o învăţătură, inerentă artei medievale. Din acest punct de vedere, superioritatea lui asupra diverselor forme poetice provine din argumentul celor mai multe

---

[1] Noomen, 1968, pp. 146—147.
[2] *Ibid.*, p. 189.

din aceste jocuri, cel puţin pînă pe la începutul secolului al XV-lea: conţinutul lor diegetic se identifică, în principiu, cu Sfînta Scriptură, sau cu *legenda* vieţii unui sfînt. Totuşi, chiar şi farsele, care se înmulţesc mai tîrziu, produc o învăţătură, tipică şi ironică, în genul „fabliaux"-urilor. În esenţă, teatrul este proiectare, obiectivare, cu ajutorul tuturor mijloacelor senzoriale de persuasiune ale unei alegorii: în aşa măsură încît, pe la 1400, cînd formele teatrale ating plenitudinea şi, curînd, punctul de dezagregare, se constituie „moralitatea", ai cărei actanţi sînt personificări. Toată drama se prezintă, în mod deschis, ca metaforă. Pe plan lingvistic, această tendinţă profundă se manifestă adesea prin transformarea dialogului în dispută, a monologului în pledoarie: acţiunea se întrerupe, iar în acest timp este *dovedită* existenţa unui alt sens. Fenomenul se semnalează chiar în *Le Jeu d'Adam* (dialogul dintre Isaiia şi Evreu), dar capătă o importanţă mare abia în secolul al XIV-lea.

Dintre dumnezeu şi diavol, polii între care se mişcă sfera alegorică a dramei „religioase", poate că cel de-al doilea, mai adînc înrădăcinat în modelele culturale comune, este marca prin excelenţă a unei *sententia* supranaturale. Aşa cum orice om, în existenţa lui, este figură, actorul, care atît cît ţine jocul îndeplineşte rolul demonic, *este* acest rău viu, activ, ce-şi pierde, provizoriu, caracterul lui invizibil, mut şi larvar. Se poate crede că, în zilele de după reprezentaţie, oamenii şovăiau să se apropie de cel prin care se săvîrşise acest mister. Antiteză ratată a lui dumnezeu, diavolul se transformă într-un prinţ satanic şi o mulţime de agenţi: omolog al lui dumnezeu şi al îngerilor acestuia. Uneori, Lucifer rămîne invizibil, fapt ce-i sporeşte măreţia, în vreme ce zbirii lui dau tîrcoale *per plateas*, ca în *Le Jeu d'Adam*.

Cît despre dumnezeu, avînd în vedere măreţia lui, personajul punea autorilor jocului o grea problemă de reprezentare. Erau posibile trei soluţii. Putea fi lăsat în zona invizibilului, dar erau trimişi din partea lui fie nişte îngeri, fie Cristos, fie Sfînta Fecioară, al căror caracter uman făcea din ei, bineînţeles, „personaje" situate, printr-unul dintre aspectele acţiunii lor, pe acelaşi plan cu celelalte: de exemplu, în *Le Jeu de Saint Nicolas*, de Jean Bodel. Sau putea fi înfăţişat

într-un costum și într-o poziție cu semnificație evidentă; rămînea totuși în afara textului, nimic din replicile spuse nu-i era atribuit și uneori nici nu-l privea direct: de exemplu, în *Le Miracle de Théophile*. Sau, în sfîrșit, intervenea în text, cum se întîmplă în *Le Jeu d'Adam* și în cele mai multe dintre *Passions*. Atunci figurarea lui era puternic tipizată în două moduri care se cumulau [1]: pe de o parte, cu ajutorul unui mic număr de desemnativi, pe de altă parte, cu ajutorul unor opoziții în joc, sau în joc și în limbaj simultan. Din punct de vedere lexical, sintactic și stilistic, dumnezeu se află în centrul unei constelații ce se referă la el și numai la el. Se întîmplă relativ rar ca această constelație să se organizeze în jurul cuvîntului *dumnezeu;* ea se organizează mai curînd pornind de la un substantiv care desemnează Invizibilul-prin-esență, recurgînd fie la una din calitățile lui, fie la acțiunea lui creatoare; acest substantiv poate fi înlocuit cu formula *Celui qui* („Cel care"), urmată de o frază adjectivală. Învelișul lingvistic al acestei structuri presupune o mare fixitate semică și, într-o măsură mai mică, formală: numărul opțiunilor este restrîns. Elementul acesta nuclear este amplificat prin *determinatio,* în limite care ele însele sînt aproape încremenite: adjective, genitive calificative provenite din Biblie *(Dieu de majesté, roi de Gloire)*, atribute determinante *(Dieu d'Israël)*, apoziții, propoziții relative. Opozițiile scenice îl definesc pe dumnezeul creștin prin raportare la dumnezeul din Vechiul Testament; Tatăl prin raportare la Fiu. Fiecare din aceste opoziții poate fi percepută la nivel lingvistic. Sistemul este relativ riguros: unele calificative nu se referă decît la dumnezeul evreilor sau, ironic, la idoli. Rareori dumnezeu dialoghează cu ființele pămîntești. Acestea vorbesc despre el; însă el monologhează. Dumnezeu se desprinde astfel dintr-un fel de cîmp dramatic care coincide cu un cîmp semantic ce denotează o anumită opinie colectivă. Aceasta comportă trei teme: Putere, Paternitate și Dreptate, a căror relație pare să se fi modificat în decursul

---

[1] Chestiunea aceasta a făcut obiectul unui memoriu, pregătit sub conducerea lui P. le Gentil, în 1969, de către doamna J. Cerquiglini Toulet. Iau de aici datele care urmează, scoase dealtfel dintr-un corpus limitat.

timpurilor: în *Le Jeu d'Adam*, puterea este mult mai prezentă decît celelalte atribute, iar mărcile ei lexicale aproape unice sînt *Créateur* (care depinde în parte de argument) și mai ales *Senior*, variantă *Rege*, provenind, evident, din ideologia feudală. În secolul al XV-lea, Tatăl și, mai ales, Judecătorul îndeplinesc funcția dramatică principală. Dealtfel, jocul se complică, dumnezeu sălășluiește în Cer; dacă intervine pe pămînt, această intervenție este însoțită de minuni, de zgomote, de spaima oamenilor care merge pînă la paralizie. Un astfel de sistem ar putea fi definit, cu siguranță, pentru toate persoanele tipice (cele mai numeroase) ale teatrului medieval. În acest domeniu, aproape totul rămîne de făcut.

Marele joc

Spre deosebire de cele mai multe tradiții medievale, teatrul ne este destul de bine cunoscut în ceea ce privește originile și primele lui dezvoltări [1]. Acestea au avut loc în secolele X și XI, în cadrul tradiției latine, dar nu în continuitatea dramei antice. Este vorba de un început absolut. Elementul scenic al mesajului teatral, care, în cele mai vechi jocuri scurte, îi înlesneau înțelegerea globală, ar putea explica faptul că introducerea limbii vulgare în acest gen a fost relativ tardivă.

Teatrul se trage din liturghie: în această privință, nu este nici o îndoială. Nu trebuie totuși neglijată cealaltă sursă de dinamism pe care, vreme de zece veacuri, o constituie tradiția măscăricilor, a histrionilor, a acrobaților, a jonglerilor. Teatrul, așa cum ne apare începînd cu secolele XII și XIII, se desprinde pe acest fundal mobil, viu, de care este legat prin mai multe din caracterele lui permanente: lume a gestului artificial, a gagului, a efectelor de voce, a deghizării, puternic funcționalizată în sînul corpului social. Pe măsură ce formele dramatice se dezvoltă și se afirmă, această lume cîntărește tot mai greu în ele, le investește. La origine,

---

[1] Jodogne, 1965 și 1968, pp. 12—14.

biserica ştiuse să şi-l integreze în liturghie, aşa cum integrase atîtea alte elemente culturale, pe care, luate izolat, le condamna. În cele din urmă, nu le-a mai putut cuprinde, fapt ce a dus la interzicerea misterelor în secolul al XVI-lea. Dar, cel puţin pînă în secolul al XIV-lea, ea îşi păstrase controlul asupra acestor energii.

Formele cele mai vechi constituie o dramatizare a ritualului de Paşti; mai tîrziu, al altor sărbători mari. În jurul unui dialog nuclear, uneori luat întocmai din canonul liturgic, se adună elemente împrumutate fie din alte părţi ale ciclului temporal („répons", „antifone"), fie din textul biblic, fie dintr-o tradiţie poetică (fragmente de imnuri, secvenţe). Astfel, la episodul iniţial se adaugă scene ce se amplifică într-un mod relativ liber. „Acţiunea" se descompune într-o scurtă serie de unităţi, fiecare fiind introdusă de o formulă canonică: relaţiile de la una la alta sînt de ordin aditiv [1]. *Le Sponsosus*, dramatizare a parabolei Fecioarelor (Matei, 1—13), cel mai vechi text de felul acesta unde apare limba romanică [2], prezintă o compoziţie aparent mai complexă datorită faptului că o versiune arhaică a fost, fără îndoială, remaniată la sfîrşitul secolului al XI-lea. Totuşi, şi aici se reîntîlneşte o compoziţie analoagă în distribuţia strofelor şi în efectele de bilingvism (ed. Avalle, pp. 74—75):

FATUE

VII Nos comites huius itineris
et sorores eiusdem generis,
quamvis male contigit miseris
potestis nos reddere superis.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!
VIII Partimini lumen lampadibus,
pie sitis insipientibus,
pulse ne nos simus a foribus,
cum vos sponsus vocet in sedibus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

[1] Noomen, 1969, p. 17 şi 1971, pp. 7—11.
[2] Avalle, 1965*a*, pp. 10—26.

PRUDENTES

IX	Nos precari,	precamur, amplius
	desinite,	sorores, otius.
	Vobis enim	nil erit melius
	dare preces	pro hoc ulterius

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

X	Ac ite nunc,	ite celeriter,
	ac vendentes	rogate dulciter
	ut oleum	vestris lampadibus
	dent equidem	vobis inertibus.

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

(„Tovarășe în această călătorie, și surori din aceeași familie, deși ne-a lovit o nenorocire, pe noi nefericitele, mai puteți încă să ne hărăziți cerului [= beatitudinii]. Îndurerate, necăjite, am dormit prea mult! — Dați-ne și nouă foc pentru lămpi, fiți bune cu niște nebune, să nu cumva să fim alungate afară cînd soțul vă va chema să vă așezați. Îndurerate... — Încetați, surorilor, de a ne mai ruga atîta. Nu vă va sluji la nimic de ne rugați din nou. Îndurerate... — Hai, duceți-vă, duceți-vă iute și cereți frumos negustorilor să vă dea ulei pentru lămpi, chiar și vouă celor ce n-ați băgat de seamă. Îndurerate...")

Aceeași structură, foarte precisă, în *Le Jeu d'Adam*, pentru care trimit la excelenta analiză a lui W. Noomen [1]. Dialogurile în limba franceză, dezvoltate atît de mult încît constituie partea esențială a textului, pot fi socotite drept „umpluturi" („farcitures") foarte întinse, formate de răspunsuri („répons") liturgice. De exemplu:

Tunc incipiat lectio: in principio creavit Deus celum et terram.
...Qua finita corus cantet responsorium: Formavit igitur Dominus... Quo finito dicat *Figura*.

Adam!
Qui respondeat
Sire!

[1] Noomen, 1968, pp. 148—154 și 168—178, și 1971, p. 73.

Figura
Fourmé te ai
De limo terre.
Adam
Ben le sai (ed. Noomen, 1971, p. 17—20)

(„Să se înceapă, atunci, citirea textului: La început Dumnezeu a creat cerul şi pămîntul... După care, corul să cînte răspunsul [*répons*]: Domnul l-a făcut... cînd va fi gata, să vorbească: *Figura:* Adam! *Adam:* Doamne? *Figura:* Te-am făcut din mîlul pămîntului. *Adam:* O ştiu bine.")

Dialogul care urmează astfel după primul răspuns numără 88 de versuri. În partea cea mai puţin elaborată a jocului — Procesiunea Profeţilor — adică în partea a treia, acest efect este mai direct perceptibil. De exemplu (ed. Noomen, p. 66):

...Tunc veniet Aaron, episcopali ornatu, ferens in manibus suis virgam cum floribus et fructu; sedens dicat:

Hec est virga gignens florem
Qui salutis dat odorem.
Hujus virge dulcis fructus
Nostre mortis terget luctus.
Iceste verge senz planter
poet faire flors et froit porter...

(„Atunci Aaron va înainta, în veşminte episcopale, ţinînd în mînă o ramură cu flori şi fructe. După ce se va fi aşezat, să spună: Iată ramura pe care cresc florile şi care răspîndeşte mirosul mîntuirii. Roadele cele dulci ale acestei ramuri vor domoli durerea pricinuită de moartea noastră. Această ramură, fără măcar să fie înfiptă în pămînt [*sau:* care n-a fost sădită de mînă de om], poate să dea flori şi fructe...")

Totuşi, de la primele jocuri liturgice pînă la *Ordo representacionis Adae*, s-a produs, în continuitatea formală, o mutaţie calitativă. Aceasta din urmă este perceptibilă la nivel lingvistic (extensiunea textului, predominanţă a idiomului vulgar), dar nu avem de-a face decît cu indicele secun-

dar al unei transformări afectînd ansamblul scenic: locul nu mai este același. În ciuda unei anumite ambiguități a titlurilor, se pare că, în forma în care ne-a parvenit (și care poate că nu este cea originală), *Le Jeu d'Adam* a fost reprezentat în piața publică; cel puțin, acest lucru este sigur pentru cele mai multe drame din secolul al XIII-lea: prin urmare, ele s-au eliberat de spațialitatea primitivă a dramatizărilor liturgice, clădirea bisericilor. Faptul acesta este atît de evident legat de o modificare a funcției sociale a teatrului, încît toate aspectele acestuia trebuie să fi fost afectate. Totuși, mutația n-a împiedicat subzistența, îndelungată, a unui tip de compoziție bazat pe acumularea de unități autonome, adunate pur și simplu pe plan sintagmatic, dar unificate, organizate și ierarhizate în structurile profunde de modelul liturgic pe care-l amplifică: de exemplu, același *Ludus paschalis* de Origny (sfîrșitul secolului al XIII-lea), *La Résurrection*, zisă a Sfintei Genoveva [1] (sec. al XIV-lea).

Această structură scenică devine, ce-i drept, confuză, de îndată ce ansamblul scenic și textul se îndepărtează prea mult de punctul de plecare liturgic; sau diegeza, de o povestire biblică bine cunoscută. Compoziția jocului, centripetă și totodată continuă, nu mai este subîntinsă, din acel moment, de o intenție cu totul omogenă: cel puțin, dacă nu avem de-a face decît cu textul, o percepem cu greu. Acesta este cazul celor mai multe dintre „jocurile despre sfinți": unitatea, atunci cînd o au, provine nu atît din realizarea unui plan determinat, cît din iscusința unui autor de a opera montajul unor elemente disparate [2]. Această varietate de joc, ieșită, după toate aparențele, din sărbătorirea sfîntului Nicolae, patronul școlarilor, nu mai datorează mare lucru liturghiei: ea proiectează pe scenă vreuna din acele anecdote fantastice („merveilleuses") care circulau pe seama acestui personaj legendar. Principiul de coerență este, așadar, mult mai labil. Pare verosimil să-i fi fost substituită o altă coerență, la nivel scenic, prin decor, gest, voce. Este vorba de o evoluție generală: chiar și jocurile care, pînă în secolul al XVI-lea,

---

[1] Jodogne, 1964*c*, p. 829, și 1966; Noomen, 1969, pp. 18–20.
[2] Cf. Henry, 1965, pp. 16–43.

rămîn legate de cine ştie ce situaţie liturgică sau de o povestire biblică se încarcă cu atît de multe elemente străine, încît această referinţă nu ar mai fi de ajuns pentru a asigura unitatea spectacolului. Cu atît mai mult, *Les Miracles de Notre-Dame*, al căror argument este luat din cine ştie ce povestire desemnată chiar prin această expresie. Cel mai vechi, *Le Miracle de Théophile*, de Rutebeuf, îşi trage puternica lui coeziune din faptul că (datorită dimensiunilor sale mici) toată acţiunea este concentrată asupra lui Théophile, rînd pe rînd obiect şi subiect, în virtutea unui sistem ce face din el punctul de impact a două ierarhii de puteri: Fecioara şi episcopul de partea Binelui; Satana şi Evreul de partea Răului. Această compoziţie este subliniată în ochii noştri de o absenţă (poate voluntară) a prologului: totul începe cu deznădejdea unui om singur. Din acea clipă, niciodată nu sînt prezente mai mult de două personaje: aşa se explică schematismul extrem, împins pînă la hotarele abstracţiei alegorice. La rigoare, şi în ciuda titlurilor cu care este presărat textul în unicul manuscris păstrat, *Théophile* ar putea fi închipuit ca mim, interpretat de un singur actor. Celelalte *Miracles de Notre-Dame* nu au nici pe departe această fermitate. Ne-au rămas vreo patruzeci, din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Pentru mai multe dintre ele se cunoaşte echivalentul narativ şi se pot studia mijloacele prin care s-a produs transferul unei forme de discurs în alta: de exemplu, *Le Miracle de l'empereur Julien* şi *D'un marchand et d'un Juif*, amîndouă, luate, evident, din poveştile lui Gautier de Coincy. Autorii deţin trucurile meseriei, care sînt, dealtfel, destul de simple şi ar merita să fie studiate îndeaproape. Ele păstrează, de pildă, întinerindu-le vocabularul şi sintaxa, aproape toate discursurile directe ale povestirii; pornind de la aceste elemente, ca să zicem aşa, prefabricate, pasajele narative suferă o dublă mutaţie amplificatoare: pe plan scenic, deoarece trebuie arătat ceea ce este scris; pe plan lingvistic, prin instaurarea unui dialog. Lungimea totală a textului dramatic este, din această pricină, mult mai mare (de trei, patru ori, sau chiar mai multe) decît cea a textului narativ. Aceste diverse operaţii par practicate în mod sistematic în cadrul aceluiaşi text; ele comportă un factor situa-

țional: anumite suprimări, adăugiri sau modificări față de povestirea — „sursă", sînt dictate în aparență de natura publicului și se reduc, global, la schimbări de ton, adică de utilitate scenică.

Trecuse destul de multă vreme de cînd se constituise o tehnică teatrală care permitea autorilor să se elibereze de modelele diegetice preexistente. Teatrul și-a creat propriile lui tipuri, al căror inventar încă nu a fost făcut pînă astăzi: unul din cele mai vechi, atestat chiar de la începutul secolului al XII-lea, cel puțin, și pînă în secolul al XV-lea, este cel al negustorului de mirodenii din dimineața Învierii [1]. Din cunoscutele *Miracles de Notre-Dame* a ieșit tipul Fecioarei Maria, pe care-l vom întîlni pînă la sfîrșitul evului mediu. Maria este exact opusul Evei, cum o dovedește chiar limbajul *(Ave* Maria/*Eva)*: din punct de vedere paradigmatic ea se situează la nivelul lui Satana: mijlocitoare între oamenii de bine și dumnezeu, așa cum cealaltă este între păcătoși și Lucifer. Pe plan sintagmatic, paradigma se proiectează în acțiuni, constituind tipurile, două cîte două; Maria îl atacă pe Satana și-l învinge fie fizic (îl calcă în picioare), fie dialectic (îl pune la încurcătură cu vorbele ei). Din punct de vedere scenic, Maria îndeplinește o funcție esențială: determină trecerea așa-numitei *sententia* de la implicit la explicit. De aceea, în Miracole, apariția ei marchează sfîrșitul dramei propriu-zise: ceea ce urmează constituie glosa acesteia.

Este de ajuns o temă inițială pentru a construi pe ea un joc ce se dezvoltă în virtutea propriilor sale reguli. Trebuie să semnalăm faptul că, pînă în secolul al XV-lea, este întotdeauna posibil să găsim echivalentul narativ al acestei teme. „Les sotties", moralitățile și farsele, puse de obicei laolaltă, mai curînd nejustificat decît justificat, sub denumirea de „teatru comic", par să nesocotească această regulă; însă tema pe care o dezvoltă provine, cu rare excepții, din tradiția didactico-moralizatoare, sau din aceea a anecdotelor și a „fabliaux"-urilor [2]. În farse, această temă este adesea un personaj tip, al cărui dialog constituie un fel de expansiune.

---

[1] Mathieu, 1968.
[2] Goth, 1967; Knight, 1971.

Chiar din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, totul a devenit virtual dramatizabil. Teatrul constituie un limbaj în care poate fi tradus orice. Se fac „jocuri" după parabolele evanghelice, după *Renart*, după nuvele traduse din Boccaccio, *Griseldis*, de pildă.

Primul exemplu care ilustrează această llibertate este, fără îndoială, fermecătorul *Jeu de Robin et Marion*, de Adam de la Halle, compus, dacă e să ne luăm după *Jeu du pèlerin* care-l însoțește, pentru curtea contelui de Artois, la Neapole, pe la 1285. Nu este vorba de dramatizarea unui text preexistent, ci de un montaj operat pe baza textului virtual constituit de tradiția pasturelelor. Adam adună un anumit număr de motive proprii acestei forme, pe care le-am enumerat în capitolul VII: le amplifică prin procedee asemănătoare cu cele folosite de autorii de Miracole; însă coerența întregului, deosebit de puternică, provine de la acest text virtual la care referă textul real: jocul are izotopia pasturelelor și folosește același cod ca acestea, integrat în mesajul scenic. Indicele coincidenței lor se află în modul în care tipul-cadru al Întîlnirii este transpus în acțiune: cavalerul, în pasturela „lirică", este desemnat în primul vers printr-o frază ca *L'autrier chevauchoie...*; după care, o găsește *(trouve)* pe păstoriță, ce adesea cîntă. În „joc", Adam ne-o arată mai întîi pe Marion cîntînd un text încărcat de elemente lexicale tipice, care fixează de la bun început tonul discursului; apoi ni-l arată pe cavaler, cîntînd formula de introducere în discursul narativ original; versurile 1—12 constituie astfel o pasturelă de dimensiuni reduse:

Marion (cîntat)

Robins m'aime, Robins m'a;
Robins m'a demandee, si m'ara.
Robins m'acata cotele
D'escarlate boine et bele,
Souskanie et chainturele.
A leur i va!
Robins m'aime, Robins m'a;
Robins m'a demandee, si m'ara.

Le chevalier (cîntat)
Je me reparoie du tournoiment,
Si trouvai Marote seulete, au cors gent.

Marion (cîntat)
Hé! Robins, si tu m'aimes.
Par amour, maine m'ent.

Le chevalier (vorbit)
Bergière, Dieus vous doinst boin jour!

(„Robin mă iubește, sînt a lui; Robin m-a cerut, mă va avea de nevastă, Robin mi-a dăruit o pînză bună și frumoasă, o mantie și o cingătoare, aleuriva! Robin mă iubește... — Mă întorceam de la turnir cînd am întîlnit-o pe frumoasa Marotte singurică. — Ah! Robin, dacă mă iubești, ia-mă cu tine, în numele acestei iubiri! — Bună ziua, ciobăniță, Dumnezeu să te aibă în pază!" — ed. Langlois, p. 1—2.)

Dialogul dezvoltă, pînă la versul 82 (sau 100), situația prezentată astfel: cavalerul pleacă cîntînd (v. 95—100); sosește Robin: dialog cîntat împreună cu Marion (v. 101—114), apoi vorbit, dezvoltînd tema *a juca* din versul 105 (v. 115 la 170, sau mai departe). Și tot așa, în mod prea puțin riguros, pînă la versul 780, ultimul, dealtfel, cîntat: procedeul de compoziție, pornind de la fragmente cîntate de pasturelă, se aseamănă cu cel care se întîlnește în dramele liturgice.

Dintre toate artele, teatrul este, fără îndoială, cel mai receptiv la schimbările din structura socială, și cel care le semnalează mai bine decît oricare alta. Nici una din tradițiile poetice medievale nu suferă, între 1250 și 1350, alterări atît de profunde ca tradiția dramatică. Continuitatea nu este, desigur, întreruptă așa cum se întîmplase în antichitatea tîrzie: însă o mișcare relativ rapidă modifică raporturile dintre constituienții sistemului. Ansamblul semnificant scenic tinde să fie mai presus nu numai decît celălalt, pe care și-l subordonează, dar și decît funcția lui proprie, cea spectaculară, ce se întinde atît de mult, încît împinge în ultimul plan, dacă nu suprimă cu totul, funcția didactică. Consecința îndepărtată a acestei evoluții, în vremea Contrareformei, va

fi interzicerea misterelor și totodată închiderea teatrului într-un loc îngrădit.

Aceleași cauze provoacă efecte uneori deosebite în aparență, dar convergente. De exemplu, marea răspîndire a farselor după 1450. Însuși cuvîntul „farce" apare, pe la 1400, ca să desemneze un intermezzo comic între cele două părți ale cunoscutului *Mistère de saint Fiacre*. Oricare a putut fi apartenența-i originară, ce pare implicată în numele ei, farsa s-a emancipat din acel moment, iar lunga ei istorie postmedievală este cunoscută. Tot astfel, „jocurile cu sfinți" își schimbă și ele caracterul. În timp ce, pînă pe la 1400, prezentau un miracol, intervenția unui personaj venerat din înaltul beatitudinii sale, în secolul al XV-lea ele prezintă Viața sau Martiriul acestuia, adoptînd, așadar, un punct de vedere pămîntean, pătrunzînd în universul semantic al limbajului omenesc (exemplu, Mary, II, 391—395) [1].

Chiar înainte ca noua orientare a teatrului să fi devenit manifestă, se constituie un tip dramatic nou, în care aceste tendințe și-au găsit dezvoltarea deplină: așa-numita „Passion". Cele mai vechi „Passions", bazate în parte pe povestirea patimilor lui Cristos, așa cum erau colportate de jongleri, apar cu puțin înainte de 1300, apoi în secolul al XIV-lea [2]. În ideologia ecleziastică, ele ar trăda o reacție împotriva cultului Fecioarei și-l situează în centru pe Mîntuitor, nu chiar pe Ziditor, ca în *Jeu d'Adam*: referent concret prin excelență, dumnezeu făcut om, pe care jocul scenic îl poate supune, în mod vizibil, tuturor cruzimilor latente în destinul oricui. După 1450, marile „Passions" scrise de Mercadé, de Arnoul Gréban (Mary, II, 283—293), de Jean Michel, reprezintă culmea acestei arte. Treizeci de mii de versuri, o sută cincizeci de personaje, patru zile („journées"): la asemenea dimensiuni, toate formele poetice pe care le crease și le adusese pînă la această dată evul mediu sînt reutilizate într-o polifonie căreia nimic pînă atunci nu-i slujise ca model; toate discursurile, tipurile, ritmurile. A se vedea frumoasa ediție Jodogne a operei lui Jean Michel [3]. Modelele tradiționale explodează, dar nu

[1] Jodogne, 1964*a*.
[2] Jodogne, 1964*d*.
[3] Jodogne, 1959.

se mai găsește aproape nimic din ele în aceste imense construcții, în afară de materialul pe care l-au pus la dispoziție [1]. Unele părți, cîteodată destul de mari, înglobate („emboîtées") unele în altele, constituie „jocuri" complete, care, prin simplă separare materială, pot deveni autonome: de exemplu, povestea Magdalenei în *La Passion* de Gréban.

Dincolo de aceste experiențe, mai puteau fi făcuți încă doi pași: în ordinea dimensională și în cea a argumentelor. Acești pași au fost făcuți. *Le Mistère des Actes des Apôtres* numără peste 60 000 de versuri, iar reprezentarealui, la Bourges, în 1536, se pare că a durat 40 de zile. *Le Mistère du Viel Testament* (Mary, II, 271—280), în 50 000 de versuri, este probabil o compilație după opere diferite ca origine, autori și calitate, unele avînd o structură foarte precisă [2]. Într-un mod care nouă ni se pare aproape emblematic, este montată pentru prima dată în sudul Franței, după 1480, o dramă despre „Judecata de apoi", în limba provensală. Această dramă, de dimensiuni modeste (2 800 de versuri), al cărei manuscris este deosebit de bogat în indicații scenice, proiectează în spectacol un tip diegetic caracteristic, de mai multe secole, pentru artele plastice. Textul se reduce în esență la un montaj realizat pe baza operei lui Jacques de Teramo, *Le Processus Belial*. Structura lui se sprijină pe două serii simetrice de trei paradigme dramatice, a căror axă este constituită de Cristos stînd pe tron: echilibru remarcabil, pus bine în lumină de către editor, M. Lazar [3]. Tot în timpul celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea, *Le Mistère du siège d'Orléans* și *L'Histoire de la destruction de Troie* doboară ultimele bariere: am ieșit din poeticile medievale, chiar dacă unele din tendințele lor mai sînt încă active în adîncurile operei. Cu toate acestea, nu am ajuns încă la lumea modernă: peste mai puțin de un veac, ceea ce, în mîna unui Calderón, dacă nu chiar a unui Shakespeare local, ar fi putut deveni cea mai mare literatură dramatică franceză, va fi definitiv sacrificat. Pînă atunci, Pierre de Lesnauderie pune să fie

---

[1] Hatzfeld, 1963.
[2] Lazar, 1969*a*.
[3] Lazar, 1971, pp. 9, 17—21, 32—35, 46—50.

jucată la Rouen, pe la 1492, una din cele mai vechi piese cunoscute din teatrul şcolar: 1 300 de versuri solemne şi mitologice în care Nemuritorii, poftiţi la Saturn, se întreabă dacă este bine să trimită ciuma peste oameni...[1]

O carte ca cea de faţă nu poate avea concluzie. O concluzie riscă să închidă analiza şi să elimine ceea ce nu poate fi eludat fără pierderi: prezenţa istoriei. Poate chiar şi aceea a textului, căci textul este infinit în semnificanţa lui, ca urmare a numărului mare de transformări pe care o intenţie iniţială, ce nu va mai fi niciodată recuperată, le-a suferit, ca să poată da naştere suprafeţei unde (cu o spontaneitate de care cu greu se poate scăpa) credem că ne *reflectăm:* adică ne oglindim şi căpătăm totodată conştiinţa unei gîndiri care acţionează asupră-i şi în ea însăşi.

Aceste ultime cuvinte nu sînt inspirate de cine ştie ce pesimism: nici un -ism nu-şi mai află locul aici. Un sfert de veac de prietenească familiaritate cu vechile texte despre care este vorba în cartea aceasta: de la ele, ca intermediar, de bună seamă prea puţin iscusit, am pornit eu. Dar tot aici mă întorc după ce-am tras o linie sub ultima frază a ultimului capitol. Pentru încă un sfert de veac? Ar fi un alt -ism abuziv: optim... Oricum, această lungă experienţă i-a adus multe bucurii celui ce-a făcut-o. Însă calitatea oricărei bucurii stă într-o anumită puritate provenind de la refuzul de a se lăsa amăgit. Amăgit, desigur, nu de aceste texte; ci de deghizarea analogică pe care le-o impune, fără să-şi dea seama, un cititor inexperimentat... alteori, un cititor prea experimentat, confruntat cu o problemă dificilă. Dacă am reuşi să îndepărtăm conotaţiile care, de peste o jumătate de secol, împovărează cuvîntul *primitiv*, poate că nu ar fi cu totul greşit să evocăm ritmul lent al istoriei reprezentărilor picturale, atunci cînd este vorba de poeme ca străvechea *Séquence d'Eulalie* sau de admirabila *Vie de Saint Alexiss*, de la *Roland* şi de la cele mai multe dintre ele pînă la rondelurile lui Charles d'Orléans, chiar pînă la *Testamentul* lui Villon, dacă nu chiar pînă la excesele ornamentale ale aşa-numiţilor „Rhétoriqueurs": de la reţelele fine din jurul iniţialelor trasate de

[1] Droz-Lewicka, 1961, pp. 97—140.

Scoti pe vremea lui Charles le Chauve, pînă la Lukas de Leyde și la confrații lui. Chiar cînd ceea ce ne apare ca o figurare a vieții capătă consistență și, prin mijlocirea anecdotei care-i servește drept cadru, se diversifică încetul cu încetul, forma vizibilă rămîne fundamental determinată de fondul de aur monocrom pe care s-a desprins la început insularitatea ei absolută. Dăinuie, păstrîndu-și rădăcinile, înscrisă în necesitățile subiacente, o amintire a vremurilor eroice, cînd într-un Occident acoperit încă de pădurea întinsă a vîrstelor geologice, prost hrănit, prost adăpostit, prea puțin încălzit și luminat, limbile nou-născute, ieșite din graiuri care se minunau constatînd că au o identitate (dar fără a avea cum s-o descrie), porneau în întîmpinarea destinului lor: în virtutea acelei exigențe primordiale care face ca un limbaj omenesc să nu-și găsească locul în inima istoriei (căreia îi aparține, totuși, prin natura lui) decît în măsura în care generează „Textul" — scris sau nu, n-are importanță.

Mi se pare că simt, în ceea ce pentru noi nu mai este decît un murmur, pe care, ca să-l auzim, ne trebuie un auz fin, și voință, și răbdare, o temă de care astăzi, adică în faza în care am ajuns cu întrebările pe care ni le punem despre noi înșine, nu putem să nu ținem seama. Departe de mine intenția obișnuită de a susține interesele mele de medievist. Mai simplu și mai direct vorbind, aș dori să îndemn la o lectură, la una adevărată, deschisă către interpretarea ce va trebui să urmeze. Altfel munca mea va fi fost zadarnică; și, așa cum scrie, cu minunata umilință a învățaților din vremea lui, Gervais de Melkley în a sa *Art poétique:*

Cautum est igitur ut studiosis animis brevis sit hujus artis theoria: in practica plenius elaborent tam aliorum opera legendo medullitus quam propria componendo („Este mai bine să scurtez, pentru sîrguincioșii mei cititori, această teorie a unei arte: s-o elaboreze ei înșiși, în practică, în toată profunzimea ei, citind operele ce-o manifestă, sau compunînd ei înșiși asemenea opere...")

Sîntem siliți să nu ținem seama de ultima parte: e un semn al scurgerii vremurilor.

ANEXĂ

Trei chestiuni de istorie literară

1. Cîntecele de gesta

Expresia „chanson de geste", atestată în uzajul medieval încă din secolul al XII-lea, desemnează lungi poeme epice în limba vulgară, din care deținem astăzi vreo sută de exemplare păstrate în manuscrise din secolele XII, XIII și XIV. Genul literar pe care-l alcătuiesc, și care pare să fi fost specific tradiției franceze, este unul din cele mai tipice pentru civilizația Occidentului medieval. El dovedește, cel puțin în epoca lui cea mai veche, o vigoare poetică ieșită din comun; filologii de formație romantică, cei care l-au descoperit la mijlocul secolului al XIX-lea, l-au interpretat cu ajutorul noțiunilor folosite pe atunci pentru explicarea poemelor homerice. Aceasta a dus la o distorsiune a perspectivelor critice, care nu a fost îndreptată decît începînd abia de prin 1930—1940 cu prețul unor violente polemici. De atunci încoace, întreaga problematică privitoare la cîntecele de gesta s-a pus în termeni aproape cu totul noi.

Cuvîntul „geste" (latinescul „gesta" — „acțiuni") însemna, în franceza veche, „povestire a unor fapte de seamă", și avea în vedere mai ales tradițiile eroice legate fie de un anumit personaj, fie de familia lui, fie chiar de o colectivitate. Expresia „chanson de geste" poate să constituie o referință fie la natura subiectului tratat, fie la sursa (reală sau fictivă) care l-a inspirat.

Există un fapt ce complică deosebit de mult studierea acestor opere: cele mai multe manuscrise ne oferă texte refăcute și remaniate de mai multe ori, în care originalul este băgat sub straturi tardive, prin care este greu să pătrunzi. Cînd un același cîntec ne-a fost păstrat în mai multe manuscrise, diferențele dintre acestea nu se manifestă doar la nivelul materialității textului, ci, în general, și la cel al compoziției și al concepției lui de ansamblu.

Cadrul general al mai tuturor cîntecelor de gesta, foarte stilizat, este cel al unei societăți războinice, percepută sub

unele din trăsăturile ei esențiale, uneori amplificate hiperbolic: societate care, de altfel, nouă ni se prezintă ca o reflectare poetică mai curînd a secolului al XI-lea decît a secolului al XII-lea. Totuși, cu foarte rare excepții, se socotește că acțiunea se desfășoară în perioada căreia noi îi spunem carolingiană: în cîteva cazuri, întîlnim în povestire urme ale unor evenimente reale ce pot fi recunoscute și despre care știm că s-au produs în secolele VIII, IX, X. Un mic număr de eroi de cîntece de gesta au putut fi identificați, în diverse grade de probabilitate, cu unele personaje istorice din aceeași epocă (secolele VIII—X), foarte rar din epoci anterioare sau ulterioare: de exemplu, „Roland", „Guillaume au Courbe Nez", „Girard de Vienne" amintesc, mai mult sau mai puțin direct, personalitatea unor înalți slujbași imperiali de pe vremea lui Charlemagne sau Louis le Débonnaire; Richard le Vieux din *Roland* ar putea fi un duce de Normandia de pe la anul o mie. Multe cîntece ne înfățișează mulțimea baronilor creștini în lupta împotriva „păgînilor", sau a „sarazinilor", sau a unor renegați care s-au aliat cu aceștia; adversarii a căror figură este desenată în linii groase, adesea caricaturale, fără nici o preocupare descriptivă, îi reprezintă pe musulmanii cu care se înfruntă, de la începutul secolului al XI-lea, o „creștinătate" în expansiune. Dealtfel, în această privință, sînt deosebiri mari de ton și de conținut narativ între diversele cîntece de gesta. Fiecare are sensul lui general, ce se desprinde chiar din compoziție: înlănțuirea specifică a episoadelor, mînuirea motivelor narative și a temelor afective, alegerea și ritmul clișeelor recurente, dispunerea anumitor scene cu valoare emblematică. Toate aceste elemente ale conținutului alcătuiesc un fel de claviatură pe care cîntă autorii. De aceea, faptele pe care le povestesc ei sînt mai puțin semnificative și mai puțin emoționante decît modul de a le da o formă și o cadență, decît modul în care-i slăvesc (ținînd seama de lumea în care trăiesc) pe eroii din trecut, reali sau imaginari. Arta lor constă în capacitatea de a conferi războiului (cu ajutorul unui soi de ritm tematic), calitatea și sensul care, în situația lor, li se par adevărate.

Din punct de vedere formal, omogenitatea genului nu poate fi tăgăduită, în ciuda alterărilor pe care le suferă chiar din a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Structura generală a poemelor are ceva ce ne descumpănește, și adesea i-a indus în eroare pe medieviști făcîndu-i să presupună, fără nici un temei, existența unor interpolări sau a unor accidente intervenite la copiat. În general, un cîntec de gesta prezintă un aspect eteroclit: juxtapuneri de episoade deosebite ca ton și ca stil, acumulări de digresiuni, repetiții, contradicții în privința amănuntelor. Chiar și *Roland*, în manuscrisul de la Oxford, care are o construcție foarte pură, nu se sustrage cu totul acestei legi a genului (episodul cu Baligant pare o lungă și inutilă digresiune, dar putem fi încredințați că este vorba de caracterul uneia din formele vechi ale cîntecului). Faptele de felul acesta se explică mult mai bine prin caracterul exclusiv oral pe care l-a avut genul, fără îndoială, pînă pe la mijlocul secolului al XII-lea, mai curînd decît prin neglijența sau incapacitatea poeților. Pe vremea aceea era colportat de cîntăreți specializați, poate asemănători cu cei care la începutul secolului al XX-lea mai străbăteau încă regiunea Balcanilor. Multe texte fac aluzie la ora cînd erau declamate: se începe după masa de prînz și se sfîrșește înainte de căderea nopții. J. Rychner admite că într-o ședință puteau fi cîntate între 1 000 și 1 300 versuri. Dacă cifra este exactă, declamarea lui *Roland* se putea întinde pe două zile, cu diferite pauze. Trebuie menționat că, începînd cu mijlocul secolului al XII-lea, unii cîntăreți au folosit, ca să nu uite textul, mici manuscrise „de buzunar" (format 16 sau 17 cm pe 10 sau 12), copiate fără prea mare grijă: se mai păstrează șapte din ele, li se spune „manuscrise de jongleri"; cîteva din cele mai frumoase cîntece de gesta franțuzești ne-au fost păstrate în felul acesta (*Raoul de Cambrai*, *Girart de Rousillon*, *Aliscans* și, poate, *Roland* de la Oxford).

Un anumit număr de caractere stilistice, specifice genului, care intră în definirea lui, se explică prin necesități legate de transmiterea orală a acestor lungi povestiri. În cîntecele de gesta a fost, desigur, semnalată folosirea unor procedee mai mult sau mai puțin asemănătoare cu cele din epopeea antică, preluate de unii autori datorită culturii lor școlare (scene de

sfat sau de solie; enumerări de popoare; epitete-clișeu); a fost semnalată întrebuințarea anumitor ornamente retorice: dar observațiile acestea au fost uneori supraapreciate, căci toate trimit la date culturale prea generale și prea vagi ca să poată fi, din punct de vedere istoric, hotărîtoare. În mediile cultivate, pînă în secolul al XI-lea și al XII-lea, a existat, fără discuție, o tradiție epică latină; s-au putut produce contacte între această tradiție și cîntecul de gesta la nivelul indivizilor, însă urmele de influență reciprocă identificate pe alocuri rămîn exterioare și superficiale.

Sistemul de expresie a cîntecului de gesta este bine constituit, chiar în cele mai vechi texte care ne-au rămas, fapt ce pare să implice o perioadă de incubare și de căutări inițiale, care, poate, a fost lungă. Elementele acestui sistem au fost studiate în capitolul VIII. Trebuie adăugat elementul muzical despre care, din lipsă de documente, nu putem spune nimic. Totuși, este sigur că, pînă în secolul al XIII-lea, cîntecele de gesta au fost cîntate, însă nu cunoaștem decît muzica unui singur vers, luat dintr-o parodie după un cîntec de gesta, *Audigier*, figurînd printre digresiunile muzicale din *Le Jeu de Robin et Marion*, de Adam de la Halle. Studiile lui F. Gennrich și J. Chailley ne îngăduie să presupunem că cel care cînta dispunea de trei fraze melodice (fiecare de lungimea unui vers) pe care le alterna în mod liber în cadrul strofei („laisse") în așa fel încît să-i asigure acesteia un anumit caracter melodic. Pe lîngă aceasta, anumite cîntece comportă, la sfîrșitul strofei („laisse"), fie un scurt refren, fie un vers mai scurt numit „vers orphelin".

Astăzi, opinia cea mai răspîndită și cea mai probabilă este aceea potrivit căreia cîntecul de gesta, în forma lui primitivă, a apărut pe la mijlocul secolului al XI-lea. Diversele tentative, vechi sau recente, de a-l împinge înapoi pînă în secolul al X-lea, au la bază concepții prea puțin convingătoare. Cît despre localizarea acestei geneze, datele, interne și externe, furnizate de textele cele mai vechi par să indice Franța de Nord, ținutul dintre rîurile Loire și Somme, și mai ales partea de vest a acestui teritoriu (Normandia și regiunile învecinate). R. Lejeune a contestat teoria aceasta și a sugerat o origine meridională.

Numeroşi medievişti s-au străduit odinioară să dea cîntecelor de gesta o explicaţie cauzală. Cele mai multe doctrine elaborate în felul acesta s-au distrus reciproc. Poate că astăzi vedem mai limpede factorii ce-au contribuit la apariţia acestui gen: existenţa unei forme apte să susţină povestirile lungi; existenţa unor subiecte compatibile cu amplificările epice; în sfîrşit, o mişcare culturală destul de puternică pentru a produce şi răspîndi, în decurs de două generaţii, o artă atît de nouă şi atît de stăpînă pe mijloacele ei.

Problema subiectelor a fost pusă de la bun început; însă, prea adesea, de fapt, cercetătorii s-au mărginit să inventarieze substratul istoric sau legendar al cîntecelor. Primii medievişti au fost surprinşi mai ales de diferenţa cronologică dintre aceste poeme şi evenimentele reale pe care pare să se sprijine afabulaţia epică. Constatînd că există un gol de trei-patru secole, s-au silit să-l umple fie presupunînd o continuitate care împingea originea genului îndărăt pînă în vremea carolingiană, fie definind, ipotetic, modul de transmitere a „legendelor epice". Diferitele teorii propuse în această privinţă sînt rezumate de două tipuri: este admisă existenţa unor tradiţii populare locale, cu sau fără „cantilene" narative, un fel de balade lirico-epice; sau este imaginată o elaborare a datului imediat (document, cronică) de către nişte intermediari ce transmit poeţilor elementele acestuia. Cel mai mare păcat al acestor teorii este mai ales caracterul lor sistematic excesiv. Adesea, faptele pe care se sprijină argumentarea lor nu sînt decît produsul unor reconstituiri arbitrare. Rarele documente sigure au o importanţă foarte limitată şi nu justifică nicidecum generalizările. Cele mai însemnate dintre ele, două la număr, invocate neîncetat în aceste studii, sînt deosebit de ambigui: primul, numit „la Chanson de saint Faron", este un fragment de opt versuri, într-o latinească foarte coruptă, cu conţinut în aparenţă epic, citat de un hagiograf din secolul al IX-lea care le dă drept bocet („complainte"), cîntat de coruri de femei. Unii au vrut să vadă în acest text pur şi simplu un fals. Totuşi, pare posibil, dacă nu chiar probabil, ca, pentru un număr limitat de tradiţii, relative la marile crize politice din perioada carolingiană, să fi avut loc elaborarea unor legende,

stilizate, în secolelele IX, X, XI, în cîntece de genul acestora. Mai mult nu se poate afirma. Al doilea document despre care este vorba, cel căruia i se spune „le Fragment de la Haye", este un fragment epic, transpus în proză latină în prima jumătate a secolului al XI-lea, și a cărei interpretare este din cele mai anevoioase; avem, cu siguranță, de-a face cu un rest dintr-un poem latin de tip școlar, despre un subiect luat din tradiția populară (?) și înrudit cu viitoarea gestă despre „Guillaume au Courbe Nez". A. Burger a crezut și el că a dat peste urmele unui poem latin despre Roland (secolul al XI-lea). Legătura dintre astfel de compoziții și cîntecele de gesta este cel puțin enigmatică.

Astăzi, există mai curînd tendința de a admite că diversele cîntece de gesta, dacă și-au luat subiectele din istorie sau din tradiții preexistente, nu au procedat toate în același fel. În faza preistorică a unor cîntece (de pildă, *Gormont et Isembart*) au putut exista cantilene sau echivalente ale acestora; altele (de exemplu, poate cele mai vechi cîntece din ciclul lui Guillaume, sau *Le Voyage de Charlemagne*) au, fără îndoială, la bază amplificări de origine clericală; în sfîrșit, uneori, tradiții care au rămas orale într-o regiune *(Girard de Roussillon?)*, într-o familie feudală (Raoul de Cambrai?), perpetuate și răspîndite de-a lungul unui drum important *(Roland?)*, ar fi putut oferi poeților un element inițial. Dar nu poate fi pus la îndoială faptul că majoritatea cîntecelor se datorează invenției propriu-zise și că legătura lor cu istoria este cum nu se poate mai slabă, atît în ceea ce privește sursa îndepărtată cît și în ceea ce privește epoca în care au luat naștere. Numele personajelor istorice și toponimele sînt tratate ca orice material verbal, adesea foarte deformate. Evenimentele, așa cum le oferă istoria, legenda sau un poem anterior, sînt obiectul unor distorsiuni, al unor deformări uneori profunde, datorate fie unor exigențe interne ale textului, fie necesității de a introduce aluzii la actualitate. Aceste aluzii, cu siguranță foarte numeroase, rămîn nedescifrate, și, de la o versiune la alta a aceluiași cîntec, s-au putut acumula și amesteca: astfel, în *Roland*, au fost identificate două sau trei straturi cronologice de aluzii la istoria normanzilor (din Franța și din Italia), iar A. de Mandach, mai recent,

a arătat în ce măsură au fost permeabile legendele epice la influența evenimentului trăit sau a prințului, cînd acesta este un personaj cunoscut.

Pe planul formei, problema care trebuie elucidată este aceea a originii tipului strofic numit „laisse" și a stilului formular. În ceea ce privește așa-zisa „laisse", putem lua ca sigur faptul că ea s-a constituit în cadrul genului arhaic cunoscut sub numele de „chanson de saint": cupletul, regulat la început, se va fi dezvoltat treptat în „laisses" sub presiunea necesităților narative (așa cum se observă în versiunile posterioare din Alexis, sau în *La Chanson de sainte Foy* scrisă în limba occitană). Sistemul epic de legătură dintre aceste „laisses" se află în germen în „les chansons de saint"; tot așa stau lucrurile și cu sistemul formulelor. Trebuie, în sfîrșit, să ținem seama de caracterul esențial narativ al acestor „chansons de saint", și chiar și de faptul că dimensiunea lor mijlocie (de la 250 pînă la 600 de versuri octo- sau decasilabice) nu se deosebește chiar atît de mult de aceea a celor mai vechi cîntece de gesta (de la 900 la 2 500 de versuri). Chiar și pe planul conținutului, relațiile sînt prea puțin surprinzătoare. „Les chansons de saint" acordă un loc important temelor cavalerești (politice, sau chiar războinice); cele mai vechi cîntece de gesta sînt dominate de cîteva antiteze simple, de factură religioasă (creștin-păgîn, biruința credinței-înfrîngerea demonului, alegerea cavalerului-osîndirea adversarului lui), ilustrate cu motive cvasihagiografice: cultul relicvelor, frazeologie ce prezintă moartea în luptă ca pe un martiriu. Uneori, a fost semnalată existența unei înrudiri formale între cîntecul de gesta și așa-zisa „chanson de toile": deși acest din urmă gen nu ne este cunoscut decît prin unele texte refăcute destul de tîrziu, am putea vedea în el un martor supraviețuitor al epocii în care se constituia forma viitoarelor cîntece de gesta.

Unirea acestei forme cu „legendele epice" nu s-a putut opera (dacă judecăm după datele adunate de critica comparată) decît în anumite condiții sociologice: din momentul în care o societate războinică, puternic ierarhizată și dotată cu valori sacrale incontestabile, a început să fie conștientă de ea însăși și să se definească prin cultul propriilor săi eroi din

trecut. Acest proces s-a desfăşurat, în Franţa secolului al XI-lea, în urma prăbuşirii definitive a mitului imperial: cruciadele, începînd cu anul 1050, constituie una din manifestările acestui proces, poate la fel de importantă ca răspîndirea monahismului clunisian încă din anul o mie, ca arhitectura romanică şi ca apariţia unei poezii sacrale în limba vulgară. Atunci s-a făcut simţită o puternică mişcare creatoare, care, în cîntecul de gesta constituit ca atare, a continuat pe la sfîrşitul secolului al XII-lea. Mişcarea aceasta poate fi percepută în mobilitatea intenţiilor morale şi politice care însufleţesc cîntecele din această epocă şi fac din ele, luate laolaltă, oglindă a societăţii feudale, a conflictelor ei dinastice şi a tensiunii latente care o caracterizează, cea dintre justiţie şi drept: sînt factorii ce conferă acestei poezii adevărata ei profunzime.

Documentele cele mai vechi ce par să menţioneze în mod expres cutare sau cutare din cîntecele noastre de gesta, datează din ultima treime a secolului al XI-lea: o notă marginală, putînd fi datată de prin 1060—1070, într-o cronică monastică spaniolă, pare să cuprindă o aluzie la *Roland;* un pasaj din istoricul Orderic Vital poate fi interpretat ca amintirea unui cîntec despre Guillaume, ascultat pe la 1080; Hariulf, călugăr la Saint-Riquier, semnalează, într-o cronică terminată în 1088, un poem care ar putea fi *Gormont et Isembart.* Sensul şi valoarea acestor documente au fost viu discutate. Este greu să nu ţinem seama de ele: dar este probabil că se referă la o stare primitivă a acestor diferite cîntece, anterioară celei transmise de manuscrise. De fapt, indicii converg; există, cu siguranţă, chiar dinaintea sfîrşitului secolului al XI-lea, un *Roland* (mai vechi şi mai scurt decît cel de la Oxford, şi care datează de pe la 1100), un *Gormont* (putînd fi chiar acela din care s-a păstrat pînă astăzi un fragment); în primul sfert al secolului al XII-lea, cel mai tîrziu, un cîntec despre Guillaume, cîntec a cărui identitate a fost cîndva contestată, dar care nu poate fi decît prima parte din „Chanson de Guillaume", păstrată într-un foarte prost manuscris anglo-normand, copiat la sfîrşitul secolului al XII-lea. Consideraţii de conţinut i-au făcut pe cei mai mulţi medievişti să spună că *Le Voyage de Charlemagne* da-

tează de la începutul secolului al XII-lea sau din prima lui jumătate.

Nici un alt cîntec dintre cele cunoscute nu poate fi datat dinainte de 1150. Cele patru texte de care este vorba sînt, pentru noi, singurii reprezentanţi ai primei epoci a genului. Sîntem surprinşi de diversitatea lor; ea ne dă, desigur, o imagine despre ceea ce a putut fi prima explozie creatoare a genului.

Diversitate formală: — în privinţa lungimii, *Roland*, fără episodul cu Baligant, numără vreo 2 500 de versuri; prima parte din *Gullaume*, 1980; *Le Voyage*, 870; din *Gormont* nu ne rămîne decît un fragment de 660 de versuri; — în privinţa versului: *Roland* şi *Guillaume* sînt scrise în „laisses" de decasilabi; *Le Voyage*, în alexandrini, *Gormont*, în „laisses" de octosilabi, formă ce pare să fi fost folosită la originea genului (o regăsim în *Sainte Foy*), dar abandonată ulterior; — în privinţa refrenului: *Le Voyage* nu are deloc; *Gormont* are unul, de patru versuri, dar care nu apare decît după primele şapte strofe („laisses"); *Guillaume* prezintă, înainte sau după vreo treizeci de strofe („laisses"), un foarte scurt refren numit „semainier", care constituie o formulă de tipul *al vespre* („seara") sau *Lores fu* („alors ce fut", atunci s-a întîmplat) precedată sau urmată de un nume de zi, fără vreo legătură vizibilă cu desfăşurarea acţiunii; în sfîrşit, manuscrisul de la Oxford al lui *Roland* pune în marginea unui anumit număr de strofe („laisses") literele AOI, despre care nu se poate şti dacă desemnează sau nu un refren.

Diversitate de structură şi de ton: pe cît de solid este construită povestirea despre Roland, pe atît de puţin solide sînt cele despre *Guillaume* şi despre *Voyage*. În vreme ce *Roland* şi *Gormont* sînt grave şi dramatice în mod susţinut, şi folosesc hiperbolele pentru a spori admiraţia, *Guillaume*, poem stufos şi viguros, al cărui erou se prezintă ca un adevărat uriaş, fără prea multe scrupule, este înţesat de episoade burleşti; *Le Voyage* (care ar putea proveni de la abaţia Saint-Denis) comportă o semnificaţie parodică generală, mărturisită, şi nu se sinchiseşte de convenţiile eroice. În primele trei cîntece este vorba de o acţiune războinică, ale cărei motive

dominante sînt victoria sau înfrîngerea și moartea eroului; tema din *Voyage* este căutarea de relicve.

În ceea ce privește evoluția ulterioară a cîntecului de gesta, un fapt general recunoscut este influența exercitată de *Roland;* s-au găsit urme în textul lui *Guillaume;* poate se găsesc chiar și în *Gormont*. Așa cum ni se prezintă, genul, în ansamblu, își are modelul în *Roland; Gormont* și *Le Voyage* apar ca dezvoltări divergente, pe care tradiția, după 1150, fixată la acea vreme, nu le-a validat. Versificație, procedee stilistice, asemănări datorate imitației propriu-zise: există numeroase legături între *Roland* (sau cel puțin tipul de cîntec primitiv reprezentat de acesta) și aproape toate cîntecele de gesta compuse după mijlocul secolului al XII-lea.

Totuși, o evoluție sensibilă a genului, mai ales în ceea ce privește tonul povestirii, a început chiar de prin anii 1160—1170, iar în secolul al XIII-lea, s-a accentuat. Se vede tendința generală de a lungi strofa („laisse") care cuprinde adesea mai multe zeci de versuri. Simultan, lungimea totală a cîntecului sporește și ea, uneori considerabil, începînd cu sfîrșitul secolului al XII-lea; dacă *La Chevalerie Vivien* (aproximativ anul 1180) nu are decît 2 000 de versuri, *Aliscans*, din aceeași epocă, numără 8 500; *Floovent* (sfîrșitul secolului al XII-lea) are 2 500, dar *Aspremont*, aceeași epocă, 11 000. Numerele mari se întîlnesc mai ales în secolul al XIII-lea, iar rima ia locul asonanței.

Trăsăturile descriptive privitoare la viața economică a cavalerului (bani, pămînt) interferează, încă de la mijlocul secolului al XII-lea, cu zugrăvirea isprăvilor lui vitejești. Totuși, influența moravurilor curtenești se vede în apariția unor figuri feminine concentrînd o parte a interesului. Genul se apropie de declin, care, după 1250, nu mai poate fi împiedicat. În grupul de cîntece compuse după 1260 de menestrelul Adenet le Roi pentru unele curți senioriale din nordul Franței, jocurile mondene ocupă primul plan al scenei, iar războiul nu mai îndeplinește decît o funcție sportivă. Atunci, cel puțin în cercurile aristocratice, cîntecul și declamația au lăsat, de bună seamă, locul lecturii... Căci se poate ca în masa populară să fi supraviețuit încă mult timp declamatorii de cîntece de gesta, care nu mai erau totuna cu poeții.

Chiar înainte de 1300, cu siguranţă că faptele de vitejie au lăsat locul altor motive narative, luate din roman, de care (cu excepţia folosirii strofei de tip „laisse") nu se vede prea bine prin ce se deosebesc cîntecele de gesta tardive.

Cu toate acestea, chiar de la mijlocul secolului al XII-lea (și poate chiar mai devreme), se produsese o altă evoluție: constituirea de „geste" sau cicluri de cîntece. Acest proces se desfăşoară pornind de la eroul unui cîntec existent: un cîntec nou, sau mai multe, fie că reia acest erou și-i atribuie alte isprăvi vitejești, alcătuind astfel, din aproape în aproape, un fel de biografie poetică, fie că-i cîntă pe strămoșii, colateralii sau chiar urmașii acestui erou. În această proliferare epică se desprind cîteva tipuri de povestire: așa-numitele „Enfances" (primele fapte de arme ale eroului adolescent) și „moniage" (eroul se călugărește la sfîrșitul vieții). Se pot schița dezvoltări marginale, ce alcătuiesc un fel de subcicluri: de exemplu, cel despre Vivien, nepotul lui Guillaume. Legăturile ce există între diversele cîntece ale ciclului sînt de altfel destul de slabe, și nici măcar nu se poate spune că fiecare ciclu are un caracter stilistic propriu.

De obicei, se disting trei cicluri: cel despre Guillaume, cel despre Charlemagne și cel despre baronii răzvrătiți. Doar primul constituie cu adevărat un ciclu. El cuprinde două duzini de cîntece, care prelungesc și amplifică datele din străvechea *Chanson de Guillaume*, slujindu-se de o mulțime de elemente fie de origine istorică-legendară, fie pur și simplu imaginare. Primul stadiu al acestei dezvoltări este reprezentat, încă de la mijlocul secolului al XIII-lea, de trei cîntece relativ scurte, *Le Couronnement de Louis*, *Le Charroi de Nîmes* și *La Prise d'Orange*, care, laolaltă, constituie un fel de vast prolog la *Guillaume*. Ulterior, de acest nucleu s-a prins o serie de cîntece despre Guillaume însuși (cîntece ale căror relații mutuale sînt departe de a fi lămurite), de pildă *Le Moniage Guillaume* și *Aliscans*, mai multe cîntece despre Aimeri, tatăl fictiv al lui Guillaume, despre strămoșii lor („les Narbonnais"); în esență, pe la 1220 ciclul era constituit. Completat în decursul secolului al XIII-lea, el va fi, în al XIV-lea, copiat în cea mai mare parte de către trei editori: cel mai complet dintre manuscrisele stabilite astfel (Royal 20 D XI

de la British Museum) dă optsprezece cîntece din douăzeci și patru, punîndu-le aproximativ în ordinea „naturală" a evenimentelor povestite. În măsura (mică) în care, din această masă, se desprinde o temă narativă generală, aceasta s-ar putea defini ca acțiunea vasalilor credincioși pentru a susține un rege slab și șovăitor, amenințat atît în interiorul cît și din exteriorul regatului său.

Tema ciclului despre Charlemagne este mai curînd lupta împotriva Islamului și afirmarea misiunii sacre a regelui. Însă acest ciclu este mult mai puțin solid construit decît cel despre Guillaume. Putem distinge mai multe cîntece privitoare la întîmplările din adolescența („enfances") lui Charles *(Mainet, Basin)*, la mama sa *(Berthe au grand pied)*, la soția lui adulterină *(La Reine Sebile)*, la diverse episoade din cuceririle lui *(Aquin)*, și la alte aspecte care se leagă mai mult sau mai puțin direct de *Roland (Otinel, Guy de Bourgogne, Anseïs de Carthage)*, în vreme ce *Aspremont* constituie „les Enfances de Roland". Ansamblul s-a fixat între sfîrșitul secolului al XII-lea și mijlocul secolului al XIII-lea.

„Ciclul despre baronii răzvrătiți" (sau despre Doon de Mayence) nu este cu adevărat un ciclu: expresia slujește la clasificarea unui anumit număr de cîntece a căror temă centrală este revolta unui vasal nedreptățit de rege. Acestui „ciclu" îi este alăturat bătrînul *Gormont*, apoi două capodopere ale acestei poezii, *Raoul de Cambrai* și *Girart de Roussillon*, precum și *Chevalerie Ogier* (de pe la 1220) și alte cîteva.

Aceste distincții nu sînt nicidecum sistematice. Dealtfel, ele ar putea fi înmulțite; se vorbește uneori de un „cycle des Lorrains" care cuprinde patru sau cinci cîntece de la sfîrșitul secolului al XII-lea și începutul celui de al XIII-lea; despre „la geste de Nanteuil". Multe personaje secundare se regăsesc în mai multe cîntece puse în cicluri diferite. Chiar din a doua jumătate a secolului al XII-lea, se alcătuise un fond onomastic epic din care autorii luau cu toții potrivit nevoilor povestirilor lor. Un cîntec cum este *Galien de Restoré* (sfîrșitul secolului al XIII-lea) aparține atît ciclului despre Charles cît și celui despre Guillaume. Mai multe cîntece rămîn totuși inclasabile: *Floovent*, al cărui erou este un fiu al lui Clovis (în mod excepțional, un personaj dinafara familiei carolin-

giene); două cîntece din secolul al XII-lea despre Elie de Saint-Gilles; romanescul cîntec *Amis et Amile* (sfîrșitul secolului al XII-lea); *Huon de Bordeaux*.

În secolul al XIV-lea, această poezie și-a urmat calea în alt mod. În general, ultima perioadă a genului este caracterizată de două fenomene: pe de o parte, remanierea cîntecelor existente și uneori compilarea lor în mari „romane cavalerești"; pe de altă parte, adaptări și utilizări în limbi străine. Seria remanierilor este lungă și se întinde pe tot secolul al XIV-lea. Poemele se lungesc peste măsură: *Tristan de Nanteuil* numără 24 000 de alexandrini; o refacere a lui *Ogier*, 25 000! Cîteva compoziții împrospătează oarecum materia epică, reorganizînd-o în jurul unor personaje ce n-au mai fost folosite: de exemplu, *Hugues Capet* și *Charles le Chauve*, acesta din urmă putînd fi socotit ca unul din ultimele cîntece de gesta. Unii autori părăsesc forma epică și tratează subiectele într-un stil mai liber, ce-ar putea fi numit romanesc: de pildă, Girard d'Amiens, pe la 1300, în al său *Roman de Charlemagne*, care exploatează mai multe cîntece. O compilație de acest fel, în proză scrisă în limba de origine a normanzilor („norrois"), *Karlamannus Saga*, prezintă un interes capital pentru noi: începută pe la 1230—1250, mult amplificată și îmbogățită, în 1290—1320, de un călugăr islandez, această operă constituie o sursă de informații de neînlocuit despre epopeea franceză.

Cîntecul de gesta a cunoscut ultima sa strălucire în Italia septentrională. De la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la începutul secolului al XV-lea, un anumit număr de cîntece franțuzești, printre care *Roland* și *Aliscans*, au fost transpuse într-o limbă hibridă, numită „franco-italiană" sau „franco-venețiană", provenind dintr-o italienizare, mai mult sau mai puțin profundă, a originalului. Aceste texte, dintre care cele mai importante sînt păstrate în manuscrisele de la San-Marco din Veneția, atestă larga difuziune a materiei epice franceze în Italia. Aceasta este originea unei compilații tardive cunoscute sub numele de *Reali di Francia*, de Andrea da Barberino, care, la rîndul ei, va oferi, în secolul al XIX-lea, cele mai multe din temele teatrului popular de marionete din Roma, Neapole și Sicilia. Alte cîntece franco-italiene, mai

puţin apropiate de modelele lor, constituie adevărate re-creaţii. Altele, în sfîrşit, deşi îşi păstrează forma epică franceză, sînt opere originale, uneori de cel mai mare interes: de exemplu, *L'Entrée d'Espagne*, de la sfîrşitul secolului al XIII-lea, datorată unui poet din Padova, şi urmarea ei, *La Prise de Pampelune*, pe la 1330, de Nicolas de Vérone. Acestea două din urmă, refolosite ulterior de mai mulţi poeţi italieni din secolul al XIV-lea, se află la originea poemelor lui Boiardo şi Ariosto.

În secolul al XV-lea, epopeea franceză dispare definitiv. Prinţii din vremea aceea le cer oamenilor lor de litere să întinerească, transpunîndu-le în proză, cîteva grupuri de cîntece din epoca precedentă: aşa, de pildă, David Aubert îi oferă ducelui de Bourgogne ale sale *Croniques et Conquestes de Charlemagne*. Aceste transpuneri în proză, ultimă şi tardivă ipostază a materiei epice, vor constitui sursa multor romane franţuzeşti şi străine din secolele XV–XVI, iar mai tîrziu, a unei întregi literaturi populare care, pînă în secolul al XVIII-lea, va circula, sub forma cărţilor „de colportaj", în mai multe regiuni ale Europei.

2. „Curtenia"

Cuvîntul „courtoisie" (în franceză veche, „corteisie") desemnează, în secolele XII, XIII, XIV, un fapt specific de civilizaţie. Apare în vocabular pe la 1150, derivat de la adjectivul „courtois" („corteis") atestat încă de prin 1100, dacă nu chiar mai devreme, provenind la rîndul lui de la „cort", „curtea unui rege, a unui senior", din latinescul „cohors", „toţi cei care-l însoţesc pe un cîrmuitor". Semnificaţia fundamentală a lui „courtois" este, aşadar, „privitor la curte, caracteristic vieţii de la curte"; dar ea comportă două aspecte, în general (deci nu întotdeauna) legate între ele şi perceptibile chiar de la apariţia cuvîntului: unul relativ la calităţile unui individ (accepţie morală); celălalt, la caracterul unei colectivităţi (accepţie socială). În aceste două sensuri, „courtois" se opune lui „vilain" (sens propriu: „ţăran"), „courtoisie" lui „vilenie": ia naştere un joc constant de antiteze şi de com-

binații paradoxale cum ar fi „un vilain courtois" („vilain": accepție socială; „courtois": accepție morală). Această structură semantică s-a păstrat în limbile (italiană, spaniolă, germană, engleză, neerlandeză) care, în secolele XII—XIII, au împrumutat cuvîntul din franceză sau provensală.

Realitatea la care se referă acest vocabular este și ea dublă, căci comportă date atît sociologice cît și etnice. Ea reprezintă, chiar de prin anul 1100, rezultatul unei evoluții a structurilor feudale și a mentalităților. În a doua jumătate a secolului al XI-lea și în prima a celui de-al XII-lea, cu unele decalaje regionale, în civilizația occidentală se produce o cotitură; se constituie un nou stil de viață. În această privință se vorbește despre epoca feudală „timpurie" și „tîrzie" („«haut» et «bas» âge féodal"): creșterea demografică, începutul marilor defrișări, reluarea schimburilor comerciale anunță o dezvoltare economică din care, cu timpul, va ieși un nou tip de om, „le bourgeois" (burghezul), dar care, deocamdată, sînt favorabile cîtorva familii princiare, ce se se trag, în general, din înalți slujbași carolingieni, în detrimentul mulțimii de cavaleri de rînd. Aceștia, sărăciți prin însăși înmulțirea lor și prin împărțirea inevitabilă a pămîntului, alcătuiesc din acel moment o clasă fără statut precis, o clasă aproape excedentară, prinsă între nobilii cei mari și propriii lor țărani; de fapt, aproape cu totul dependentă de cei dintîi. Această situație duce la o criză, la necesitatea de a justifica o situație devenită artificială; aspirația de a se integra într-o ordine comună. Lucrul acesta este pe placul celor mari: acceptînd să intre în joc, ei își asigură fidelitatea unei mase de vasali modești, pe care se mai sprijină încă, în ceea ce are ea esențial, puterea lor; ei cimentează, spre binele ambelor părți, o nouă colectivitate. Colectivitate care, din punct de vedere material, depinde de curtea seniorului celui bogat, cel care împarte hrana, hainele, armele și, în același timp, dreptatea. Ceea ce era o clasă de fapt (nobilimea) devine o clasă de drept. Oamenii capătă conștiința unui lucru: funcția militară a cavalerului, sacralizată prin ritul investiturii care se generalizează în acest timp, conferă onoare, este generatoare de virtute: cel puțin ideal, deoarece realitatea cotidiană este cu totul alta. Însă starea de tensiune

care domnește la curte între cele două grupuri nobile ce-o alcătuiesc atrage după ea necesitatea de a neutraliza, printr-o mitologie comună, divergențele existențiale. Nu există nici un clan baronal, oricît de mic, în care oamenii să nu aspire să intre în slujba vreunui prinț, la curtea căruia, de acum înainte, vor fi trimiși tinerii ca să primească inițierea în ale cavalerismului. Apare și un fel de estetică specială: clericii de la sfîrșitul secolului al XI-lea stigmatizează gustul, răspîndit dintr-o dată în unele curți, pentru moda vestimentară sau purtările socotite efeminate, deoarece ele sînt dovada dorinței de a place și de a străluci.

Cauzele și efectele se amestecă. Începe un proces de emancipare a femeii nobile: pe la 1100, acest proces este destul de avansat în familiile cele mai puternice. Simultan, se deschid granițele lumii: se fac legături cu Islamul, cu populațiile celtice din extremul occident. Sporește curiozitatea pentru tot ce trece drept exotic: obiceiuri, oameni, obiecte. Aceste noutăți modifică profund mentalitatea nobililor, pînă atunci, pur militară și țărănească. Pe deasupra, ele canalizează către curți tradițiile de cultură intelectuală și livrescă ce mai supraviețuiesc, de două secole, pe ici pe colo, în diverse locuri ale vechiului Imperiu carolingian. Aceste fenomene care se fac simțite, cu intensități diferite, în întregul occident, în regatul Franței cunosc cea mai mare intensitate la începutul secolului al XII-lea. Dar ele îmbracă aspecte deosebite, după cum se produc la nord de rîul Loire sau la sud: consecință a deosebirilor între două civilizații, cea de la nord (franceză) și cea din sud (occitană). În ambele părți, desigur, influența unor prezențe feminine în cadrul curților a servit drept catalizator atîtor noutăți eterogene; ea a polarizat urmările acestora în sensul unei rafinări a sensibilității și a unei înfrumusețări a vieții de societate. Totuși, în sud, opozițiile de clasă sînt mai puțin precise: apartenența la curte este determinată mai curînd de împărtășirea aceluiași ideal și a unor ficțiuni comune decît de originea indivizilor. Curtea este o lume închisă din punct de vedere moral, în interiorul ei au loc schimburi specifice bazate pe valori originale. Caracterul culturii occitane favorizează această relativă izolare: depărtarea de puterea regală

și dezvoltarea autonomiilor locale; persistența dreptului roman, de care beneficiază situația socială a femeii; importanța căpătată de orașe; slăbirea spiritului războinic; înclinația firească înspre fast și viața de societate, în sfîrșit, influența redusă a bisericii. Prin urmare, „la courtoisie" („curtenia") meridională are un caracter închis, uneori tinzînd chiar către esoterism, și totodată, mai curînd estetic decît etic; în măsura în care implică o doctrină, măcar virtuală, aceasta nu se orientează spontan înspre acțiune. În schimb, în nord (inclusiv statul anglo-normand, care a jucat unul din rolurile de prim rang în istoria acestei culturi), „curtenia" a avut nevoie de mai mult timp înainte de a-și găsi formele de expresie; ea a rămas larg deschisă asupra faptelor cavalerești, a integrat și valorificat codul de onoare militară, din care a făcut elementul central al unei morale ce se referea la întreaga existență a bărbatului și a femeii nobile. Factorul estetic se manifestă în primul rînd la nivelul curiozităților și al emoțiilor, în căutarea a ceea ce este rar, straniu, a ceea ce îndeamnă imaginația la visare sau la acțiune dezinteresată. Jocul capătă mai multă gravitate decît în sud; se simte mai greu aparenta lui gratuitate. El dă existenței nu numai o formă, ci și un sens mai explicit: are tendința să impună imaginea unei ordini universale, să pună bazele unei justiții și ale unei libertăți. Adesea, însă, abuziv, instaurarea „curteniei" în nord a fost socotită rodul unor influențe meridionale. Cu siguranță că au existat contacte, chiar de la începutul secolului al XII-lea, între curțile occitane și cele franceze. Dar acesta nu este decît un aspect secundar în sînul unei convergențe generale. A fost supraapreciat, de bună seamă, rolul jucat de Aliénor, fiica ducelui de Aquitania, Guillaume X, care, după ce s-a căsătorit cu regele Louis VII, în 1137, a divorțat, s-a recăsătorit, în 1152, cu angevinul Henri Plantagenet (ajuns în 1154 rege al Angliei); fiicele ei din prima căsătorie, Marie și Aélis, ajung contese de Troyes și, respectiv, de Blois. Aceste trei femei s-au aflat în centrul unor curți strălucitoare; personalitatea lor a influențat puternic societatea de curte din vremea aceea; dar nu li se poate atribui un rol creator propriu-zis. Chiar din primele decade ale secolului al XII-lea, existau cercuri curtenești nu numai în Limousin, în Borde-

lais, în Gasconia, poate chiar și la Toulouse, ci și în Anjou, în Normandia, în Flandra, în Anglia, la normanzii din Palermo și la „Francii" din Țara Sfîntă.

Redusă la trăsăturile ei fundamentale, „morala" curtenească presupune, așadar, adeziunea la un anumit număr de valori, care, potrivit tradițiilor locale sau chiar și indivizilor, se orientează, precumpănitor, fie spre crearea și reproducerea formelor frumoase (în ordinea gîndirii, a sentimentelor, a purtărilor, a alegerii sau producerii obiectelor), fie spre conformitatea unei acțiuni (conformitate cu modul de viață de la curte). Aceste două tendințe nu pot fi cu totul disociate: între ele se stabilește un fel de dozaj variabil.

Cu această rezervă, putem defini *curtenia* ca o artă de a trăi și o eleganță morală; un rafinament al purtărilor și al spiritului bazat pe generozitate, loialitate, fidelitate, discreție, și care se manifestă prin bunătate, blîndețe, supunere față de femei, dar și prin grija pentru faima numelui său, prin îngăduință, respingerea minciunii, a pizmei, a lașității. Doi termeni complementari, întotdeauna asociați, exprimă noțiunea: „corteisie" (în occitană, „cortezia"), care desemnează mai curînd aspectele interioare: modestie și stăpînire de sine, echilibru între sentiment și rațiune, voință de a sluji idealurile recunoscute ale unui mediu determinat, curtea; și „mesure" („mezura"), care conotează mai curînd aspectele exterioare: moderație în gest, stăpînire a pornirilor pătimașe, acceptarea spontană a unui cod care, în secolul al XII-lea, cere mai curînd un elan al inimii decît supunerea față de o etichetă (fapt ce explică importanța semnelor luate din riturile juridice ale feudalității timpurii, care nu se banalizaseră încă: salutul, sărutul împăcării, despărțirea). În jurul acestor cuvinte cheie se organizează un vocabular tipic: *dreiture*, care înseamnă echilibru între exigențele minții și acțiunea corpului; *sen*, care înseamnă rațiune ce determină cumpătarea; și termenii care desemnează însușirea desăvîrșită a calităților curtenești; cu referință la cel ce le posedă *(valor)* sau la curtea care i le recunoaște *(pris)*. Adjectivul *courtois* capătă, în această perspectivă, o nuanță implicînd apartenența la o elită. Se asociază, în mod curent, cu *riche* și *gentil*, al căror sens aproximativ este „nobil". Acestei ter-

minologii i se adaugă un cuvînt a cărui interpretare nu este absolut sigură: occitanul *joven*, în franceză *jouvent*, care provine formal din latinescul *juventus*, dar care nu desemnează, cu rare excepţii, nici tinereţea de vîrstă, nici măcar felul de a gîndi caracteristic celor tineri. Se pare că aceste cuvinte au fost îndepărtate de sensul lor primitiv sub influenţa termenului arab *futuwwa*, al cărui sens propriu era „tinereţe", dar care ajunsese să desemneze, prin metaforă, confreriile bărbăteşti care practicau generozitatea şi dragostea pentru frumos. Termenul provensal pare să fi fost lansat de cei dintîi trubaduri după vreo expediţie în Spania sau în Ţara Sfîntă. Trebuie oare să admitem că a căpătat un conţinut sociologic şi că a desemnat clasa, pe cale de a se naşte, formată de cavalerii săraci adunaţi pe la diversele curţi? Nimic nu este mai puţin sigur. Cuvîntul are mai curînd o valoare morală decît una lirică: ea trimite la o stare de perfecţiune care este un fel de realizare totală (dorită, admirată) a idealului curtenesc, o disponibilitate fără calcule sau gînduri ascunse, o înclinare firească înspre dăruire şi dragoste.

„Curtenia" se referă, într-adevăr, în mod special, la raporturile dintre sexe. Ea se opune unei situaţii de fapt: dispreţul pentru legăturile feminine nevrednice de un cavaler, indiferenţa faţă de voinţa femeii şi lipsa totală de pudoare în vorbire. Moravurile consacră încă multă vreme dependenţa absolută a femeii, atribuie soţului dreptul, aproape neîngrădit, de a o pedepsi, dă fiica în stăpînirea tatălui, apoi în cea a soţului ales de acesta. Deşi, de la sfîrşitul secolului al XI-lea, excepţiile la această regulă devin tot mai numeroase, idealul curtenesc reprezintă, sub acest aspect, o insurecţie împotriva realităţii dominante. În jocul de la curte, acesteia i se substituie o ficţiune armonioasă. Se acordă un loc de cinste înţelegerii dintre îndrăgostiţi şi dăruirii sexuale reciproce. Dar şi în această privinţă apare o opoziţie între nord şi sud. În nord, dragostea este un rezultat, o dezvoltare a cuceririi de sine, reprezentată de însuşirea virtuţilor curteneşti. În sud, dragostea este sursa acelei *cortezia*, care îşi trage din ea hrana şi justificarea. Deosebirea are anumite urmări pe care medieviştii, pînă de curînd, le-au neglijat pe nedrept. Au

generalizat, de pildă, fără nuanțe, expresia arbitrară „amour courtois" (creată pe la 1880 de Gaston Paris!) care cuprindea fapte foarte eterogene. În tradiția caracteristică regiunilor din nord, practicarea curtenească a iubirii înseamnă aplicarea la relațiile dintre bărbat și femeie a unor virtuți ca generozitatea, discreția și fidelitatea mutuală cerute de acum înainte de viața la curte. Această conversiune presupune o artă de a iubi destul de subtilă, cu drăgălășenii rafinate, dar care nu exclude marile pasiuni, atîta vreme cît acestea sînt înfrînate. În felul acesta, dragostea se situează în cadrul unei existențe pe care o însuflețește și o luminează, dar care îl depășește. Aproape întreaga operă a lui Chrétien de Troyes are drept resort principal dragostea conjugală, creșterea, șovăielile și contradicțiile ei.

În sud, această iubire cu care se confundă existența curtenească are un nume special, *fin'amor* (adjectivul *fina* implică ideea unei împliniri). Este aproape un termen tehnic, care desemnează un tip de relație sentimentală și erotică, relativ fixă în ceea ce privește trăsăturile fundamentale, în ciuda colorațiilor multiple pe care i le pot da temperamentele individuale. *La fin' amor* este adulteră în imaginație, dacă nu întotdeauna în fapt. Căsătoria este concepută într-adevăr ca un element al constrîngerii sociale, în vreme ce „curtenia" are la bază meritul și dăruirea de bunăvoie. Orice situație individuală în care intervine iubirea este gîndită și exprimată pe baza unei scheme, de origine metaforică, împrumutată de la structurile feudale: femeia este suzeranul; bărbatul este vasalul ei. Dragostea dintre ei este exprimată, de către femeie, prin termeni juridici ca *saisie, saisir;* de către bărbat, prin *service, servir*. Jurămîntul de credință, chiar și sărutul, oricare ar fi sensul lor erotic, comportă o valoare contractuală. „La dame" (de la „domina", sens propriu: „soția stăpînului") apare, așadar, întotdeauna mai presus de cel care o dorește: ficțiune care arată (în perspectivele sociale ale epocii) că există o oarecare identitate între satisfacția sperată și darurile la care se învoiește un prinț. Dorința îl apropie astfel, emblematic, de centrul curții (de centrul oricărui bun) pe cel care o încearcă; recunoscută,

acceptată de cea care este obiectul ei, această dorință conferă *l'onor*, termen ambiguu, ce desemnează în același timp o feudă, un titlu de glorie și apartenența la *paratge* (cuvînt al cărui sens propriu este „egalitate", dar care în provensală este folosit în legătură cu o fraternitate curtenească oarecare, ce exclude lumea exterioară). „La dame", într-un moment pe care are dreptul să și-l aleagă, acordă, sau refuză, așa-numita *merce*, cuvînt care la început a însemnat „salariu" (în franceză, *merci*). Prin aceasta trebuie să înțelegem, dacă nu întotdeauna dăruirea persoanei sale, măcar o favoare oarecare premergătoare, în așteptarea a ceea ce se numește, discret, „le reste", sau „le surplus". *La fin'amor*, într-adevăr, nu este nicidecum platonică. Ea este însuflețită de o senzualitate profundă, ce străbate mereu prin diferitele forme de expresie și dă naștere, în discurs, unei bogate, deși discrete, serii de imagini erotice: aluzii la corpul femeii, la farmecul dezmierdărilor, la bucuriile alcovului, ale boschetului din grădină, la jocurile, cu o goliciune ce nu poate fi întotdeauna acoperită, pe care le favorizează ireductibila promiscuitate a castelului. *La fin' amor* comportă, desigur, în etapele desfășurării ei, o subtilitate de nuanțe care, din optica unei etici postmedievale, poate să se prezinte ca o cazuistică vecină uneori cu ipocrizia. Dorința sexuală este camuflată din cînd în cînd sub hiperbole care i-au putut înșela pe istoricii moderni. În realitate este vorba de o atitudine generală dictată de libertatea cerută de „curtenie": posesiunea și plăcerea sînt exprimate la optativ și la viitor; ele reprezintă țelul propus, însă, paradoxal, *la fin'amor* implică parcă teama ca nu cumva atingerea scopului să ducă la slăbirea dorinței. De aici sentimentul că un obstacol oarecare, situat între bărbat și femeie, ține de însăși natura iubirii. Dragostea împărtășită se înconjoară de cea mai mare taină, se reduce la un simplu schimb de cuvinte și de gesturi, în care tinde să se dezvolte. Totul se petrece ca și cum, în cadrul curții, o femeie unică (soția seniorului) ar constitui focarul unei mulțimi de dorințe (cele ale cavalerilor adunați la curte), încît relația de dragoste comportă două aspecte, unul unic, celălalt multiplu. În aceste condiții, gelozia este absurdă; există totuși gîndul la ceilalți, implicați în joc, ca niște martori

indiscreți care nu sînt niciodată individualizați dar care sînt topiți în tipul colectiv alcătuit de „lauzengiers"; ca niște rivali posibili („gilos") sau ca niște tovarăși de soartă („cavaliers", „domnejadors"). Tot așa se explică, în sfîrșit, caracterul fragil al împlinirii către care se aspiră, ce este uneori atinsă, dar este pierdută pentru te miri ce; era exprimată prin cuvîntul „joi", care, în funcție de contexte, capătă diverse valori ce trebuie înțelese în implicarea lor reciprocă: conștiința triumfului vieții, în natura primăvăratică, pe măsura frumuseții femeii; în bunăvoința iubitoare a acesteia; în contactul plăcut al trupurilor. Cuvîntul ajunge să desemneze, prin metaforă, însăși femeia, în care se rezumă și se justifică totul.

Dar *la fin' amor* nu există decît în cadrul curții, în rețeaua de relații pe care au creat-o diferitele curți din ținutul occitan. N-ar putea supraviețui contactelor obișnuite cu lumea exterioară: ea se apără de această lume pe care o simte străină, ostilă. Știe că pentru ea (pentru lumea aceasta grosolană și mult prea virilă a veacului al XII-lea) reprezintă, virtual, un scandal. În mai multe rînduri, va fi condamnată de oamenii bisericii: în secolul al XIII-lea, reprobarea lor generală o va înconjura. De aceea, *la fin' amor* s-a constituit ca un fel de ermetism aristocratic, cu logica și raționalitatea sa proprie care, privite din exterior, par vicioase, contrare judecății celei sănătoase. Pentru ea, tot ce nu este ea este *fals' amor* („dragoste neadevărată"). Dumnezeu, orice s-ar spune, este de partea așa-numiților *fins amants*. Dorința este însuși binele, iar acest lucru nu mai trebuie dovedit. Pretextele luate din religie sau din cine știe ce filosofie ar fi zadarnice și nefolositoare. Nu există altă metafizică în afara frumuseții și a vieții, dar aceasta nu împiedică existența unui anumit cod de obligații morale, care canalizează libertatea doamnei: necesitatea de a acorda *la merci* de îndată ce a fost meritată prin slujire și slăvire, dar și din propriul său îndemn. Dacă doamna ar refuza acest lucru, s-ar rupe legătura; dovedindu-se lipsa de *valor* și de *pris*, se desprinde ea însăși de universul curtenesc. Dacă *la fin' amor* (închisă în limitele pe care și le-a fixat singură) a fost, cum scrie J. Frappier, „o cultură a dorinței erotice", cuvîntul *cultură* trebuie luat în sensul lui

sociologic: atunci se înțelege mai bine ce a moștenit civilizația europeană, pe planul sensibilității și al moravurilor, de la „curtenia" occitană.

Care este proveniența istorică a acestei concepții despre dragoste? Chestiunea a fost adesea dezbătută, însă diversele răspunsuri propuse nu pot fi socotite inatacabile. Dealtfel, problema nu se pune decît pentru prima generație; ceea ce a urmat nu este decît consecința firească a acestor premise. Singurul punct care pare neîndoielnic este absența oricărei influențe religioase sau mistice. A fost respinsă ipoteza potrivit căreia ar exista o legătură între spiritualitatea cisterciană și *la fin'amor:* mi se pare greu de admis fie și numai un anumit paralelism al temelor. *La fin'amor* rămîne în afara mișcărilor ascetice ale secolului al XII-lea, prin care Spitzer și A. Denomy (după Appel, Jeanroy, Wechssler și alții) au încercat și ei s-o explice, dragostea femeii însemnînd pentru acești savanți, în mod mai mult sau mai puțin indirect, acea *caritas* divină. Lazar a dovedit cît de străină este *la fin'amor*, prin natura ei, de orice fel de misticism (cu excepția cîtorva trăsături accidentale ale vocabularului, explicabile prin existența unui fond comun în orice civilizație). Doamna nu este niciodată nici simbol, nici metaforă. Ideea unei complicități cu secta catarilor, idee lansată cîndva, fără dovezi, nu rezistă la examen. La fel se întîmplă cu cea a lui J. Wilcox, care sugerează o influență a cultului Fecioarei; în realitate, acest cult a fost generalizat mai tîrziu și ar putea chiar fi socotit ca o extindere a „curteniei" la planul spiritualității.

Mai rămîn trei surse posibile: una, de natură savantă, n-ar fi alta decît poemele ovidiene, mai ales *Ars amandi* și *Remedia amoris*, devenite, în secolul al XII-lea, texte clasice folosite în școală. A doua s-ar afla într-o anumită tradiție clericală ale cărei origini se găsesc în evul mediu timpuriu: corespondența mai mult sau mai puțin amoroasă între oamenii bisericii și călugărițe (celebra legătură dintre Abélard și Héloïse trebuie să se fi situat în anii 1118—1120); poezia latină a așa-numiților „vagants" sau Goliarzi, în care temele erotice apar chiar din secolul al XI-lea, dacă nu mai devreme. A treia ipoteză, pe care numeroși savanți au propus-o cu

hotărîre, încă din perioada romantică, vede în *la fin'amor* produsul unor influențe musulmane, mai precis andaluze, cu originea fie într-o anumită concepție aviceniană despre dragoste, fie într-o poezie arabă inspirată de misticismul sufit. Deși teoria aceasta pare mult mai probabilă decît celelalte, ea ridică (mai ales din pricina deosebirii dintre limbi și dintre mentalități) probleme care sînt departe de a fi fost toate rezolvate. Totuși, un lucru este sigur: dacă *la fin'amor* provine dintr-o filosofie preexistentă, aceasta n-a fost luată ca atare, ci pur și simplu ca ceva care sugera anumite forme de sensibilitate și de expresie. Oricare ar fi putut fi elementele originare din care s-a constituit *la fin'amor*, aceasta le-a subordonat exigențelor și aspirațiilor proprii unui anumit mediu social: le-a combinat într-un tot original.

Altfel, „curtenia" și, mai ales, *la fin'amor* nu ne sînt cunoscute decît din modul în care s-au răsfrînt în poezia secolului al XII-lea, drept care problema originilor cu greu poate fi disociată de numeroasele probleme tehnice privitoare la constituirea formelor poetice corespunzătoare. „Curtenia" capătă astfel, în ochii observatorului modern, un caracter specific „literar". Trebuie să admitem că infrastructurile sociale au precedat, că literatura nu vine decît în al doilea rînd; însă literatura, mai ales într-o epocă atît de formalistă ca secolul al XII-lea, se caracterizează prin inerție și rigoare, care îi permit să se mențină, în virtutea unei legi intrinsece, și să influențeze, pentru o lungă perioadă, comportamentele. Este practic imposibil să se tragă o linie de demarcație între convenția poetică și experiență. Totuși, abundența și omogenitatea, permanența temelor, rapiditatea difuzării ei în toată Europa occidentală îi conferă poeziei curtenești o incontestabilă valoare de mărturie. Rădăcinile, conotațiile, prelungirile ei mentale și sociale sînt cu totul implicate într-un limbaj perceput de noi mai ales la nivelul poeziei. Însă acest limbaj a impregnat idiomurile europene aflate la acea vreme în puterea tinereții; resturile lui mai constituie și astăzi, în cea mai mare parte dintre limbile occidentale, fondul stabil al vocabularului privitor la purtările alese, la sensibilitate și la erotism.

În sud, așa-zisa cruciadă a Albigenzilor a distrus, în prima jumătate a secolului al XIII-lea, „curtenia" occitană prin distrugerea substratului ei sociologic. Sub forma ei franceză, „curtenia" a supraviețuit, dar nu fără să sufere modificări imediate. Situația economică și politică s-a schimbat. Mica nobilime cavalerească se descompune ca clasă; puterea și bogăția se concentrează într-un număr de curți din ce în ce mai mic. Burghezia urbană, forța în ascensiune, pune stăpînire pe anumite forme de sociabilitate curtenească, conferindu-le un caracter mai îngust, caracterul unei etichete. Aceeași evoluție printre prinți, pentru rațiuni complementare ținînd de un fel de rigorism aristocratic. Acest fenomen se va accentua în secolul al XIV-lea. În secolul al XV-lea, în mijlocul nenorocirilor aduse de războiul de o sută de ani, ceea ce va supraviețui, ici-colo, în marea nobilime, din modul curtenesc de a trăi, de a simți, de a se exprima, nu va mai fi decît un luciu monden, sau un mit al cine știe cărui trecut glorios, pe care oamenii se prefac a-l readuce la viață.

3. Chrétien de Troyes

Personalitatea acestui autor, unul din cei mai iluștri din evul mediu, ne este foarte puțin cunoscută: cîteva trăsături pot fi descoperite în operă, însă datele externe lipsesc aproape cu desăvîrșire. În romanul *Erec*, își spune el însuși „Chrestien de Troyes"; în altă parte, doar „Chrestien", nume frecvent în secolul al XII-lea și care, prin urmare, nu este suficient ca să ne convingă de oportunitatea apropierii făcută odinioară cu un călugăr de la Saint-Loup de Troyes, a cărui semnătură *(Christianus)* figurează pe un act din 1173. Dacă judecăm după urmele de dialect local (regiunea Champagne) semnalate în limba lui, numele „de Troyes" ar putea desemna originea lui Chrétien; dedicația lui *Lancelot*, care prezintă opera ca și cum ar fi scrisă la cererea contesei Marie de Champagne, presupune că ar fi avut relații destul de strînse cu curtea acesteia. În schimb, *Perceval*, dedicat contelui de Flandra, Philippe d'Alsace (1168—1191), nu indică neapărat un timp petrecut în ținutul flamand, căci Philippe, pretendent la

mîna contesei Marie, în 1182, rămasă văduvă, nu era necunoscut la Troyes. S-a socotit cîndva că diverse pasaje din operă sînt dovezi despre niște călătorii pe care Chrétien le-ar fi făcut în Anglia și despre o ședere la Nantes, dar nimic nu ne asigură că lucrurile stau astfel. Confratele și imitatorul german al lui Chrétien, Wolfram von Eschenbach, îi dă titlul de *Meister*, „Maître", nume cu care este desemnat cineva care a primit o instrucție școlară completă: de altfel, toată opera dovedește o cunoaștere temeinică a ceea ce se numea pe vremea aceea *trivium*, și chiar a ciclului următor, *quadrivium*.

În ceea ce privește datele între care se situează viața lui Chrétien de Troyes, ele nu pot fi deduse decît cu totul aproximativ din cronologia textelor care s-au păstrat. Chrétien trebuie să-și fi început cariera înainte de 1165, fapt ce-ar permite să se presupună că s-a născut pe la 1135—1140; știm că a murit în timp ce lucra la *Perceval*, și că persoana căreia îi era dedicată această operă a părăsit pentru totdeauna Franța în 1190.

Primele texte compuse de Chrétien sînt, fără îndoială, contemporane cu voluminosul *Roman de Troie*, pe care l-a versificat, după exemplul lui *Enéas*, Benoît de Sainte More din Touraine, pentru regina Aliénor; dar și cu alte lucrări ce dovedesc întinderea curiozităților dominante și a unei susținute invenții tematice. Chrétien de Troyes se va inspira din toate sursele pe care i le oferea timpul său, și le va unifica, într-o formă perfect stăpînită, în vederea realizării unui scop pe care-l cunoaște prea bine: chemarea brutală a unui risc exterior este înlocuită de strămutarea cu ajutorul literaturii. Aceasta se eliberează de funcțiile ei primitive, exaltare a unei colectivități prea puțin diferențiată. Ea se adresează unui anumit public, unei caste îndeajuns de rafinate ca să nu confunde realitatea cotidiană a vieții cu un vis de evaziune.

Prin cultura sa latină, Chrétien este în contact cu arta poetică a anticilor. Ovidiu este la modă. Îl citește, îl adaptează. Își cunoaște bine meseria, atît datorită practicării clasicilor, cît și experimentării tuturor subtilităților retoricii. Este conștient și mîndru de această cultură. Însă opera lui atestă, pe deasupra, familiaritatea cu poezia de limbă vulgară din veacul său: cunoaște cîntecul trubadurilor și cu siguranță că

a fost printre cei dintîi care l-au introdus în ținutul de la nord de Loire; a citit *Enéas*, și nu l-a uitat. Prețuiește farmecul unor povești al căror prim model poate că a fost adus din Grecia de cruciați: răpiri, recunoașteri ale unor iubiri din tinerețe, neîmplinite, dar cărora nu li te poți împotrivi, într-un închipuit decor mediteranean sau oriental. În tinerețe, Chrétien trebuie să fi auzit legenda lui Tristan, iar experiența aceasta a lăsat urme asupra lui. El face parte dintr-una din primele generații franceze, care, prin intermediul recitatorilor galezi sau armoricani, au aflat despre așa-numita „matière de Bretagne". Tuturor acestor elemente, Chrétien de Troyes le-a dat un stil. Se pare că a renunțat foarte curînd la sursele antice și „bizantine", ca și cum numai temele „bretone" îi ofereau un material destul de suplu. Îl folosește ca atare, îl supune scopurilor urmărite de el, care, adesea, sînt ironice; dar uneori, parcă din pura plăcere de a povesti, se lasă o clipă în voia mișcării proprii acestor teme, le îngăduie să prolifereze în virtutea unei simple amplificări literare. Poate că în două sau trei pasaje ale operei sale a introdus, în bloc, niște fragmente de povești galeze.

Opera, relativ mare, a lui Chrétien de Troyes poate fi redusă la două categorii: operele a căror autenticitate este sigură (cinci romane mari), și celelalte opere (de diferite genuri). Numai romanele prezintă o tradiție manuscrisă abundentă, dacă nu și foarte limpede: fiecare ne-a fost transmis prin mai multe (de la 5 la 13) manuscrise; numărul total al acestora este de peste 30, la care se adaugă diverse fragmente: două manuscrise sînt niște culegeri colective, care, împreună cu lucrările altor autori, ne pun la dispoziție seria celor cinci romane ale lui Chrétien. Manuscrisele sînt: B.N. fr. 794 și B.N. fr. 1450, acesta din urmă stabilit, fără îndoială, în Picardia; primul, numit uneori manuscrisul Cangé, este datorat unui copist care semnează Guiot, editor din Provins, de la începutul secolului al XIII-lea.

În prologul romanului *Cligès*, Chrétien enumeră lucrările pe care le-a compus mai înainte. Această listă ridică niște probleme. Ea citează, în afară de *Erec et Eneide* (pe care-l avem dealtfel în șapte manuscrise), cinci titluri greu de identificat:

— *Art d'amour* și *Commandements d'Ovide* prin care trebuie să înțelegem, de bună seamă, adaptări după *Ars amandi* și *Remedia amoris* ale poetului latin;

— *Mors de l'épaule* și *Muance de la hupe, de l'aronde et du rossignol*, care, după toate aparențele, sînt povestiri adaptate după *Metamorfozele* aceluiași Ovidiu;

— în sfîrșit, *Roi Marc et Iseut la Blonde.*

Primele patru din aceste lucrări (numite, colectiv, *Ovidiana*), sînt determinate de moda clasicizantă, căreia îi datorăm *Thèbes* și *Eneas;* cu *Art d'amour* și *Commandements* se manifesta, pentru prima dată pe plan literar și în limba vulgară, o anumită tendință didactică proprie „curteniei". Aceste texte, din păcate, s-au pierdut, poate cu excepția lui *Muance,* din care s-a crezut că s-a descoperit o versiune întinerită într-o *Philomena* de la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Poemul acesta de 1468 de octosilabi amplifică un pasaj de vreo 250 de versuri din *Metamorfoze,* poveste sîngeroasă de dragoste a fiicelor lui Pandion, care putea oferi unui tînăr poet ieșit abia de pe băncile școlii un desăvîrșit teren de experiență. *Philomena* are niște calități de compoziție și de stil care parcă sînt germenul celor ce pot fi întîlnite în romanele lui Chrétien. Drept care autenticitatea lor poate fi luată ca aproape sigură ... în ciuda semnăturii neașteptate („Crestien *Li-Gois*"), termen de neînțeles și care a fost citit „Le Gai" („cel vesel") sau chiar „Le Juif" („evreul").

Textul *Roi Marc* s-a pierdut și el, iar speculațiile asupra titlului au fost mult prea multe. Unii au presupus, fără cea mai mică dovadă, că Chrétien ar fi fost autorul primului roman despre Tristan și Iseut, arhetip ipotetic al diverselor versiuni ce au rămas. Este mai probabil să fi fost vorba, în cazul acesta, de una din acele scurte povestiri episodice compuse potrivit tradiției „legendei", ilustrată printre altele de *Lai du Chèvrefeuil*, de Marie de France.

După *Cligès,* trebuie puse trei romane pe care prologul nu le citează: *Le Chevalier à la Charrette* (intitulat de obicei *Lancelot*), *Le Chevalier au lion* (sau *Yvain*) și *Le Conte du Graal* (sau *Perceval*). Autenticitatea acestor opere este atestată de semnătura autorului, de unitatea stilistică precum și de tradiția manuscrisă. Mai rămîne cazul îndoielnic al unei

povești despre *Guillaume d'Angleterre*, semnată „Chrétien", dar care prin compoziție și stil nu se prea potrivește cu restul operei. Această instructivă poveste romanescă, de 3366 octosilabi, redă pățaniile, rătăcirile și triumful final al sfîntului Guillaume, presupus rege al Angliei: amestec de aventuri destul de dezlînate, înțesate de predici, și care dezvoltă o temă hagiografică tradițională (sfîntul renunță la toate și fuge în deșert unde toate virtuțile lui ies la lumină). Trebuie să menționăm că, atît prin localizarea aventurilor cît și prin caracterul ei fantastic, povestea aceasta se înrudește cu așa-numita „matière de Bretagne"; preferința autorului pentru un anumit pitoresc al detaliului amintește tonul obișnuit al lui Chrétien de Troyes.

În sfîrșit, diferite colecții de cîntece îi atribuie lui Chrétien unele cîntece curtenești: în total șase, din care numai două (R 121 și 1664) pot fi socotite autentice. Ar putea fi vorba de ultimele resturi ajunse pînă la noi dintr-o operă lirică ce poate că a avut un oarecare volum. Aceste poeme reprezintă echivalentul francez exact al cîntecului de trubadur în structura lui cea mai clasică.

Stabilirea cronologiei operei lui Chrétien de Troyes nu este ușoară. Pentru romane, aluziile posibile la evenimente contemporane, dedicațiile și diferite situații verosimile au permis, recent, să se desprindă următoarele probabilități: *Erec* ar fi din 1170 (alții propun 1165); *Cligès*, aproximativ din 1176; între 1177 și 1180, Chrétien ar fi lucrat concomitent la *Lancelot* și la *Yvain; Perceval* ar fi fost început în a doua jumătate a anului 1181 (alții îl împing pînă în preajma lui 1190). În ceea ce privește celelalte opere, se pare că trebuie să plasăm grupul *Ovidiana* înainte de *Erec; Le Roi Marc* a fost scris, în orice caz, înainte de *Cligès*. Cîntecele, presupunînd că au marcat în evoluția lui Chrétien un moment de atracție pentru temele cunoscutei *fin' amor*, s-ar putea să fi precedat cu puțin sau să fi fost concomitente cu *Lancelot*, întrucît sursa de inspirație este asemănătoare. Dacă *Guillaume d'Angleterre* este scrisă de Chrétien de Troyes, imperfecțiunile ei ne-ar îndemna s-o socotim o operă de tinerețe (?).

Erec pare să fi fost construit pe baza unei teme banale din tradiția populară: un tînăr prinț, bogat și frumos, se căsă-

torește cu o fată frumoasă și săracă. Prin povestirea lui Chrétien străbat multe elemente folclorice: unul din episoadele finale, „la joie de la cour", ar putea să nu fie decît reproducerea unui basm cu zîne: livada împrejmuită de un zid nevăzut, unde un vrăjitor rău își ține închise victimele. Intenția generală a autorului, „sensul" acestui roman, se desprind cu greu dintr-o anumită ambiguitate. Dacă am face o comparație, *Erec* pare oarecum arhaic, mai apropiat, ca artă de a scrie, de *Eneas* decît de *Cligès* sau de *Yvain*. Chrétien nu a ajuns încă la iscusința, la subtilitatea, la ironia fină pe care le va avea curînd. Fapt ce explică în același timp o anumită vigoare juvenilă. Dacă descrierile de serbări, îndrăgite de autor, sînt atît de bine scrise încît pot seduce cercurile curtenești care încă nu s-au blazat, sentimentele eroului și ale tinerei lui soții, Enide, nu sînt decît obiectul unei descrieri „în act", care le exprimă cu ajutorul unor efecte violente, ce introduc mai mult realități decît nuanțe. Dealtfel, ceea ce-l interesează pe Chrétien nu este atît jocul afectiv, cît o prezență care provine chiar de la acțiune și propune auditorilor nu o lecție, ci mai curînd un model. Modul în care folosește cuvîntul „joie" ar putea sugera că s-a hotărît s-o rupă cu echivocurile poeților lirici, să-i confere un sens global, care transcende erotismul pentru a desemna o înflorire a întregii ființe: Erec este valorizat, desigur, ca îndrăgostit; dar și ca soț, apoi ca personaj social: la sfîrșit ajunge rege, succesor legitim al tatălui său. În această privință, planul romanului este foarte limpede. Prima parte înnoadă, cu haz și pitoresc, intriga galantă, destul de naivă, care-l va lega pe frumosul Erec de tînăra și modesta, dar vrednica Enide. În partea a doua, apare un conflict. Erec și Enide s-au căsătorit, dar nu avem de-a face cu un *happy end:* fericirea îl transformă pe Erec într-un „recréant", îl amorțește, îl afundă în această tihnă conjugală; Erec uită de aventurile cavalerești; în jur, lumea trăncănește; Enide află, își condamnă soțul cu amărăciune. Din clipa aceea, Erec va încerca să împace căsătoria cu vitejia. Pornește după aventuri ... dar o ia și pe Enide cu el. Treptat, îl vom vedea redobîndind fericirea, armonia, prețuirea celorlalți și gloria.

Cligès se deosebește de *Erec* prin însăși concepția lui. El este centrat nu atît pe eveniment, cît pe ceea ce provoacă sau dezvăluie în sentimentele eroilor. Aceasta explică, de bună seamă, de ce personajele feminine par mai iscusite la vorbă și mai subtile: mai puțin angajate în acțiune, mai disponibile pentru jocul de scrupule, de întrebări, de monologuri, cînd lirice cînd deliberative, permițîndu-i lui Chrétien să introducă în povestire cazuistica curtenească a relațiilor dintre bărbat și femeie. Dragostea este o rațiune de a trăi, prin urmare, o datorie: iată esențialul acestei „curtenii"; Chrétien proclamă că dragostea nu poate fi veșnic pricină de suferință. Cu destul humor, Chrétien își prezintă romanul ca un anti-Tristan. Filtrul care-i leagă pe Tristan și Iseut devine aici o poțiune magică ce-l oprește pe soțul tinerei Fénice de la exercitarea dreptul conjugal; Fénice refuză să împartă („cine are inima, să aibă și trupul", declară ea); îi va aparține în întregime lui Cligès. Iseut era sclava destinului; Fénice creează de bună voie condițiile fericirii sale: va împinge lucrurile atît de departe încît se va preface moartă numai ca să favorizeze o răpire, după care va renaște întocmai păsării Phoenix al cărei nume îl poartă, în vreme ce soțul înșelat va muri de furie, și nu va mai sta în calea celor doi îndrăgostiți ... Opoziția este sistematică: Chrétien își pune mereu personajele în situații identice cu cele în care se află Tristan și Iseut, dar le scoate prin cu totul alte mijloace. Această schemă nu l-a împiedicat pe Chrétien să-și construiască opera în mod original. O primă parte (cam o treime din roman), de tip „arthurian", povestește iubirile părinților lui Cligès, Soredamore și Alixandre, un tînăr prinț grec venit în Bretania să învețe arta cavaleriei; a doua parte, care povestește iubirile lui Cligès și mai departe urcarea lui pe tron, se desfășoară mai ales la Constantinopol, în decorul propriu romanelor așa-zis „bizantine". În cele două părți, intriga amoroasă urmează aceeași dezvoltare generală, de la prima privire pînă la căsătorie; însă povestea despre Soredamor (fără nici o piedică în afară de propriile sale scrupule) se desfășoară în mod exemplar, aproape ideal; cea despre Fénice reia aceleași elemente afective însă în cadrul unor situații care, aparent, nu pot fi schimbate.

Subiectul și semnificația generală a romanului *Lancelot* i-au fost impuse lui Chrétien, ne-o spune chiar el, de către contesa Marie. În planul din spate, se zărește o poveste ce narează răpirea unei regine de către un monstru sau zeu, și eliberarea de către soț. Însă aici rolul soțului este interpretat de iubit. Unul din resorturile acestui roman este, într-adevăr, *la fin'amor*, cum era ea exaltată de cîntec. Dealtfel, așa cum am arătat în capitolul VIII, în *Lancelot*, „la matière", „le sens", precum și „la conjointure" sînt departe de a fi limpezi. Astfel se explică, desigur, contradicțiile criticii cînd este vorba de acest text, și poate acea dificultate ce ni se pare că o simțim la autor și care provine de la o contradicție internă; *la fin'amor* și „l'aventure" sînt date divergente ce nu pot fi puse laolaltă, iar compoziția cărții se resimte de pe urma acestei incompatibilități. O primă parte, destul de incoerentă (răpirea), este urmată de o dramă amoroasă care amintește, prin unele aspecte, de *Cligès*, dar unde Chrétien s-a străduit să realizeze tipul îndrăgostitului desăvîrșit, cavaleresc și extatic ... în care, aparent, nu credea nici el, dar care, mai tîrziu, s-a menținut în tradiția romanescă pînă în secolul al XVII-lea. Totuși, Chrétien n-a terminat această lucrare; puțin după versul 6100, i-a trecut pana (din lipsă de interes, dezamăgire?) confratelui și discipolului său Geoffroi de Lagni, care s-a obligat să încheie în vreo mie de versuri.

Yvain, cel mai bine construit dintre toate romanele lui Chrétien, prezintă unele analogii cu *Erec*. După o expunere constituind o treime din lucrare, construită probabil pe baza unei povești celtice, o primă parte povestește felul în care, printr-o aventură fantastică, Yvain ajunge s-o ia în căsătorie pe tînăra și frumoasa văduvă a unui cavaler ucis de el; urmează o dramă generată de conflictul dintre căsătorie și fapta de vitejie, dramă în cele din urmă depășită. Episoadele sînt gradate cu iscusință și cu oarecare umor: intriga amoroasă, în a doua parte, amintește de „fabliau" și comportă un oarecare comic voluntar. Soția legitimă devine obiectul cunoscutei *fin'amor*, ceea ce constituie o situație paradoxală. Eroului purtător al acestei ambiguități, Yvain, i se opune un altul, Gauvain, modelul „curteniei" mondene și convenționale; în felul acesta se produce o întărire a valorii morale a roma-

nului: fericirea pămîntească este posibilă, ea îl va face pe om să prospere în ciuda conflictelor care-l sfîșie. Prin aceasta, Chrétien atinge culmea artei sale.

Nu s-ar putea spune același lucru despre *Perceval*, în ciuda celebrității de care s-a bucurat acest roman (cel mai bine reprezentat în tradiția manuscrisă) și a ambițiilor pe care poate le trădează. De multă vreme el a constituit un mister pentru medieviști. Este mult mai complex decît romanele precedente, dar, în același timp, îmbinarea episoadelor este mai puțin limpede. Faptul că lucrarea este neterminată elimină aproape orice posibilitate de analiză internă satisfăcătoare. Este posibil, ba chiar probabil, ca, la moartea lui, Chrétien să fi lăsat o versiune, nerevăzută, a acestui roman. S-a presupus că cineva care a refăcut textul ulterior, ar fi pus laolaltă, grefîndu-le unul pe altul, două manuscrise neterminate: un „Perceval" și un „Gauvain". Textul pe care-l deținem îi aduce, într-adevăr, în scenă, alternativ, pe acești doi eroi, în niște intrigi sub multe aspecte contradictorii. J. Frappier, care respinge această ipoteză, preferă să vorbească de o compoziție în contrapunct. În prolog, Chrétien declară că subiectul i l-a dat contele de Flandra, care i-ar fi înmînat o „carte" ce cuprindea „o poveste despre Graal". Aserțiunea aceasta a fost interpretată în diverse moduri, dar nici unul nu comportă o probabilitate vrednică de luat în seamă. Graal însuși, deși Chrétien îl dă drept subiect principal al cărții sale, nu apare decît după 300 de versuri, într-un episod a cărui urmare lipsește, drept care nu avem nici o idee sigură despre sensul pe care trebuie să i-l atribuim.

Perceval este un adolescent naiv pe care mama sa, văduvă, crede că este bine să-l îndepărteze de meseria armelor. Totuși, întîmplarea îl ajută să se inițieze în ale cavaleriei al cărei prestigiu îl uluiește. Diferitele aventuri prin care trece îl rafinează treptat, iar sfaturile date cu bunăvoință îl fac să afle care sînt îndatoririle castei; iubirea îl înduioșează; este gata să atingă desăvîrșirea cavalerească. Atunci, într-o seară, într-un castel de basm, în mijlocul unui ținut pustiit, al cărui rege fusese rănit atît de rău că nu mai putea fi vindecat, vede un cortegiu ce însoțește Graalul și Lancea care sînt duse, printr-o sală a castelului, pînă în odaia regelui.

Scena se întrerupe și, mai tîrziu, vom afla că păcatul săvîrșit de Perceval cînd și-a părăsit mama a făcut ca în seara aceea vraja să nu poată fi dezlegată. Din acel moment, Perceval va porni în căutarea Graalului: nu știm cum ne-ar fi povestit-o Chrétien. Se poate distinge, cel puțin în părțile consacrate lui Perceval, un triplu plan de progresiune. Faptul este cu atît mai surprinzător cu cît Chrétien, contrariu tehnicii sale obișnuite, narează și descrie mai puțin în propriul său nume, lăsîndu-ne să vedem și să simțim evenimentele prin optica eroului. Primul plan, unde humorul și gustul pentru pitoresc joacă încă un mare rol, este cel al educației tînărului cavaler; al doilea, cel al cuceririi unei libertăți care înseamnă conștiință și responsabiliate acceptată; ultimul, în măsura în care ne putem da seama, trebuie să fie cel al unei adînciri religioase: episodul cu Graalul presupune aluzii la eucaristie, chiar dacă, așa cum este probabil, ca să-l construiască, Chrétien a pornit de la o poveste celtică. Al doilea plan se acordă cu conținutul celorlalte romane ale lui Chrétien, primul și al treilea constituie o inovație. Existența celui dintîi i-a permis Ritei Lejeune să susțină ideea verosimilă potrivit căreia *Perceval* (dedicat unei persoane însărcinate cu educația tînărului Philippe Auguste), fusese, cel puțin în proiectul inițial, un fel de *Télémaque*, destinat micuțului rege.

În ciuda diversității lor, romanele lui Chrétien comportă o unitate profundă, un indice accesoriu fiind faptul că au o lungime aproape egală (de la 6600 la 7000 de octosilabi): *Perceval*, întrerupt la versul 9234, face excepție și în această privință.

Renumele lui Chrétien a fost foarte mare la sfîrșitul secolului al XII-lea și în secolul al XIII-lea. Poetul Huon de Méry, pe la 1230, îi laudă calitatea limbii și darul de invenție. Romanele lui au fost reeditate, în versiune originală, pînă pe la sfîrșitul secolului al XIV-lea; în secolul al XV-lea, *Erec* și *Cligès* sînt transpuse în proză modernă, iar în 1530, și *Perceval*. Cînd au fost compuse marile sume romanești și simbolice în proză, caracteristice pentru perioada „gotică", *Lancelot-Graal* a fost constituit pe baza celor două romane neterminate ale lui Chrétien, *Lancelot* și *Perceval*. *Lancelot-*

Graal a fost ulterior adaptat în cele mai multe limbi europene. Poate că între opera lui Chrétien și această sumă au existat diverși intermediari; în privința lui *Perceval*, știm că a fost la originea unei bogate literaturi în jumătatea de veac ce a urmat morții autorului. După ce i s-a adăugat un prolog în proză *(Elucidation)*, a făcut obiectul a patru „continuări" imense (60.000 de versuri în total), care formează două combinații în lanț: *La Continuation Gauvain*, scrisă pe la 1200 și urmată de *La Continuation Perceval* (atribuită odinioară, fără temei, lui Wauchier de Denain), apoi, între 1214 și 1227, de o a treia, datorată unui anumit Manessier și dublată de cea a lui Gerbert de Montreuil, de altfel un autor bine cunoscut pe la 1225. În aceeași vreme, tema Graalului a fost reluată în mai multe romane, în versuri *(Estoire*, de Robert de Boron*)* sau în proză *(Didot-Perceval* și *Perlesvaux)*, tributare, cu siguranță, lui Chrétien, dar nu se știe în ce măsură. Mai multe romane din secolul al XIII-lea și-ar putea avea originea, măcar parțial, în lucrări ale lui Chrétien pe care le vor adapta. Dar sîntem departe de a ști cu precizie ce relații există între *Erec* și *Iwein* de Hartman von der Aue și operele franceze cu același nume, între *Lanzelet* de Ulrich von Zatzikoven și *Lancelot;* știm încă și mai puțin despre relațiile dintre ilustrul *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (între 1200 și 1212) și *Le Conte du Graal*. Wolfram citează ca sursă, pe lîngă numele lui Chrétien, un „Kyôt der Provenzâl" despre care nu se știe nimic: împotriva multor alte ipoteze, criticii au sugerat că acest necunoscut ar putea fi pur și simplu Guiot de Provins, copistul manuscrisului B.N. 794. Aceeași incertitudine în ceea ce privește raporturile dintre *Erec*, *Yvain* și *Perceval* și romanele norvegiene corespunzătoare din secolul al XIII-lea. În sfîrșit, deși s-a discutat mult, nu s-a putut preciza dacă *Erec*, *Yvain* și *Perceval* au constituit modele pentru operele galeze *Geraint*, *Owen* și (mai puțin probabil) *Peredur*. Se pare că este vorba, mai curînd, de surse comune (povești populare celtice) și dezvoltări deosebite.

Lista cărților și a articolelor citate

Nu vreau să dau o bibliografie, ci un simplu sistem de trimiteri.

Titlurile de articole sau eseuri apărute în culegeri colective sînt urmate de abreviația *in* care introduce titlul culegerii despre care este vorba; cele care au apărut în revistă sînt urmate imediat de titlul revistei, și de indicarea tomului sau a fasciculei. În nici unul din aceste cazuri nu dau pagina, cititorul putînd consulta tabla de materii a volumului menționat.

Mai multe lucrări colective des citate apar sub formă abreviată. Acestea sînt următoarele:

ChRom *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963.
Hum *L'humanisme médiéval*, Paris, 1964 (editat de A. Fourrier).
Ren *Entretiens sur la Renaissance du XII-e siècle*, La Haye et Paris, 1968 (sub conducerea lui M. de Gandillac și E. Jeauneau).
Stil *Stil und Formprobleme*, Heidelberg, 1969.
Techn *Technique littéraire des chansons de geste*, Paris, 1959.

Volumele de *Mélanges* sînt invariabil citate, oricare ar fi limba în care sînt scrise, prin abrevierea *Mél* urmată de numele omagiatului. *Mél* este, așadar, după caz, echivalent cu *Mélanges*, *Miscellany*, *Festschrift* sau *Studi in onore di* ... etc. Cîteva volume frecvent citate nu sînt însoțite de nici o altă indicație; este vorba de:

Mél Delbouille *Mélanges Maurice Delbouille*, Gembloux, 1964, 2 vol. (toate referințele mele trimit la vol. 2, singurul consacrat literaturii medievale).
Mél Frappier *Mélanges ... Jean Frappier*, Genève, 1970.
Mél Guiette *Mélanges ... Robert Guiette*, Anvers, 1961.
Mél Lejeune *Mélanges ... Rita Lejeune*, Gembloux, 1969.
Mél Siciliano *Studi ... in onore di I. Siciliano*, Firenze, 1966.

Tot astfel, mai multe reviste frecvent citate sînt citate prin abrevierea titlului

AIEO *Annales de l'Institut d'Etudes Occitanes.*
CAIEF *Cahiers de l'Association internationale des études françaises.*
CCM *Cahiers de civilisation médiévale.*
CN *Cultura neolatina.*

GRM *Germanisch-romanische Monatschrift.*
LF *Langue française.*
MLN *Modern Language Notes.*
MP *Modern Philology.*
PMLA *Publications of the Modern Language Association.*
R *Romania.*
RBPH *Revue belge de philologie et d'histoire.*
RLR *Revue de linguistique romane.*
RP *Romance Philology.*
RSH *Revue des sciences humaines.*
SSI *Social science information.*
TLL *Travaux de linguistique et de littérature.*
VR *Vox romanica.*
ZRPh *Zeitschrift für romanische Philologie.*

Indic întotdeauna anul volumului sau al tomului revistei imediat după numele autorului citat.

Pentru clasificarea alfabetică, așa cum am procedat și în note, nu am ținut seama de prepoziția care precede unele nume: mai ales de *van* în fața unor patronime neerlandeze sau flamande; tot astfel am procedat cu articolul neerlandez *de*.

Mențiunea *(ed.)* semnalează că lucrarea este o ediție de text.

Adler (A.) 1957, *Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor.
Adorno (Th.) 1958, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt.
Alter (J.) 1966, *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France*, Genève.
Aron (Th.) 1970, „Une seconde révolution saussurienne?", LF, 7.
Aston (S. C.) 1959, „The troubadours and the concept of style", in *Stil.*
1969, „The lament for a lady", in *Mél Lejeune.*
1970, „The provençal planh: the lament for a prince", in *Mél J. Boutière*, Liège.
Auerbach (E.) 1946, *Mimesis*, Bern.
1958, *Literatursprache und Publikum*, Bern.
1964, *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Köln.
1967, *Gesammelte Aufsätze*, Bern.
Avalle (D. S.) 1960, *Peire Vidal, poesie*, Milano, 2 vol. (ed.).
1961, „Le origini della quartina monorima di alessandrini", in *Mél. E. Li Gotti*, Palermo.
1962, *Cultura e lingua francese delle origini*, Milano-Napoli.

1965*a*, *Sponsus*, Milano (ed.).
1965*b*, *Latino circa romançum e rustica lingua latina*, Padova.
1966, *Alle origini della letteratura francese*, Torino.
1967, *Monumenti prefranciani*, Torino.
1970*a*, *L'analisi letteraria in Italia*, Milano.
1970*b*, *I vallonismi del Sant Lethgier*, TLL, VIII, 1.
Baader (H.) 1966, *Die Lais, Geschichte einer Gattung*, Frankfurt.
Badel (P. Y.) 1969, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Paris.
1970, „Raison, fille de Dieu, et le rationalisme de Jean de Meun", in *Mél. Frappier*.
Baehr (R.) 1967, *Der provenzalische Minnesang*, Darmstadt.
Baldinger (K.) 1962, „Moyen age: un anglicisme?" RLR, XXVI.
Baltrusaitis (J.) 1960, *Réveils et prodiges: le gothique fantastique*, Paris.
Baldwin (C. S.) 1959, *Medieval Rhetoric and Poetics*, Gloucester, Mass.
Baldwin (J. W.) 1970, *Masters, princes and merchants*, Princeton.
Banitt (M.) 1966, *Le Vocabulaire de Colin Muset*, RP, 20.
Barnet (S.) et Burto (W.) 1964, *Dictionary of literary terms*, London.
Barthes (R.) 1964, „Rhétorique de l'image", *Communications* 4.
1966, „Introduction à l'analyse des récits", *Communications* 8.
1967, „Le Discours de l'histoire", SSI, VI, 4.
1968*a*, „Linguistique et littérature", *Langages* 12.
1968*b*, „Drame, poème, roman", in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, Paris.
1969, „L'Effet de réel", *Communications* 11.
1970, „Par où commencer?" *Poétique* 1.
Barzon (A.), Morpurgo (E.), Petrucci (A.), Francescato (G.) 1960, *Giovanni Dondi dall'orologio: Tractatus Astrarii*, Cità del Vaticano (ed.).
Batany (J.) 1970, „Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Age", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 70, 5–6.
Baum (R.) 1968, *Recherches sur les oeuvres attribuées à Marie de France*, Heidelberg.
1969, „Les Troubadours et les lais", ZRPH, 85.
Bayrav (S.) 1957, *Symbolisme médiéval*, Paris.
Bec (P.) 1966, „Pour un essai de définition du Salut d'Amour", *Estudis romanics*, IX.
1968 et 1969*a*, „La Douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour", CCM, XI et XII.
1969*b*, „Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale: problèmes et essai de caractérisation", in *Mél Lejeune*.
1970, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*, Avignon.

Beichner (P.) 1967, „The Allegorical interpretation of medieval literature" PMLA, 82.

Bender (K.) 1967, *Köning und Vassal: Untersuchungen zur Chanson de geste des 12. Jahrhunderts*, Heidelberg.

Bense (M.) 1962, *Theorie der Texte*, Köln.

1965, *Aesthetica*, Baden-Baden.

1967, *Semiotik*, Baden-Baden.

1969, *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*, Hamburg.

Bentley (E.) 1967, *The life of the drama*, New York.

Benton (J. F.) 1961, „The court of Champagne as a literary center", *Speculum* 36.

Benveniste (E.) 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris.

1969, „Sémiologie de la langue", *Semiotica*, I, 1 și 2.

1970, „L'Appareil formel de l'énonciation", *Langages* 17.

Bezzola (R.) 1958—1963, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, 5 vol.

Billanovich (G.) 1964, „L'humaniste médiéval et les bibliothèques des humanistes italiens au XIV-e siècle", — „La Bibliothèque de Pétrarque et les bibliothèques médiévales", in *Hum* (două articole).

Bloomfield (M. W.) 1958, „Symbolisme in medieval literature", MP, LVI, 2.

1963, „A grammatical approach to personification allegory", MP, LX, 3.

Bonnefoy (Y.) 1967, „Sur la Chanson de Roland", *L'Ephémère* 4.

Boogaard (N. van den) 1962, „Note sur l'utilisation de motifs et formules dans la Chanson de Sainte Foy", CCM, V.

1969, *Rondeaux et refrains du XII-e au début du XIV-e s.*, Paris.

Bornãs (G.) 1968, *Trois contes français du XIII-e s. tirés du recueil des Vies des Pères*, Lund (ed.).

Bosnaham (L.) 1964, „Wace's use of proverbs", *Speculum* 39.

Bossuat (R.) 1967, *Le Roman de Renard*, Paris (ed. I, 1957).

Bremond (C.) 1964, „Le Message narratif", *Communications* 4.

1966, „La logique des possibles narratifs", *Communications* 8.

1971, „Observations sur la Grammaire du Décamméron", *Poétique* 6.

Brisse (M. T.) 1970, „L'antithèse poétique chez les trouvères", AIEO, II, 5.

Bruyne (E. de) 1946, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 3 vol.

Bulatkin (E.) 1959, „The arithmetical structure of the old French Vie de saint Alexis", PMLA, 84.

Bumke (J.) 1967, *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter*, Heidelberg.

Burgess (G. S.) 1970, *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*, Genève.

Buyssens (E.) 1967, *La Communication et l'articulation linguistique*, Bruxelles-Paris.

Camproux (Ch.) 1965, *La joy d'amor des troubadours*, Montpellier.

Chailley (J.) 1948, „Recherches musicales sur l'origine des chansons de geste", *Revue de musicologie*, 29.

1950, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris.

Chatman (S.) 1966, „On the theory of literary style", *Linguistics*, XXVII.

1967*a*, „The semantics of style", SSI, VI, 4.

1967*b*, „Stylistics: quantitative and qualitative", *Style*, 1.

Chaurand (J.) 1965, „Le Concept de l'histoire de Guibert de Nogent", CCM, VIII.

Chenu (M.) 1969, *L'Éveil de la conscience européenne*, Paris.

Cilento (S.) 1961, *Medioevo monastico e scolastico*, Milano.

Cluzel (I.), Pressouyre (L.), Mouzat (J.), 1969, *Les Origines de la poésie lyrique d'oïl et les premiers trouvères: Textes*, Paris.

Cohen (C.) 1958, „Éléments constitutifs de quelques planctus des X-e et XI-e s.", CCM, I.

Cohen (j.) 1966, *Structure du langage poétique*, Paris.

1970, „Théorie de la figure", *Communications* 16.

Colby (A.) 1965, *The portret in the twelfth century French literature*. Genève.

Colish (M.) 1968, *The mirror of language*, New-Haven, Conn.

Condren (E. I.) 1970, „The paradox of Chrétien's Lancelot", MLN, 85.

Coopland (G. W.) 1969, *Philippe de Mézières, Le Songe du vieil Pélerin*, Cambridge, 2 vol. (ed.).

Corti (M.) 1969, *Metodi e fantasmi*, Milano.

Coseriu (E.) 1964, „Sémantique diachronique structurale", TLL, II, 1.

Cremonesi (C.) 1943, „Chansons de geste et chansons de toile", *Studi romanzi*, XXX.

1955, *Lirica francese del medio evo*, Milano (antologie).

Crespo (R.) 1969, *Jean de Meun, traduttore della Consolatio Philosophiae di Boezio*, Torino.

Curtius (E. R.) 1956, *Littérature européenne et Moyen Age latin*, Paris, (originalul german din 1948).

1960, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern.

Czerny (F.) 1959, „Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts", in *Stil*.

Davenson (H.) 1964, *Les troubadours*, Paris.

Defourny (M.) 1969, „Observations sur la première partie du Roman de la Rose", in *Mél Lejeune*.

Degh (L.) 1962, *Erzähler und Erzählergemeinschaft*, Berlin.

Delahay (H.) 1955, *Les Légendes hagiographiques*, Bruxelles.

Delbouille (M.) 1962, „La Notion de bon usage en ancien français: à propos de la genèse de la langue française", CAIEF, 11.

1969, „Apollonius de Tyr et les débuts du roman français", in *Mél Lejeune*.

1970*a*, „A propos des origines de la lyrique romane: tradition „populaire" et tradition „cléricale", *Marche Romane*, XX, 1.

1970*b*, „Comment naquit la langue française", in *Mél G. S. Straka*, Lyon-Strasbourg.

Demats (P.) 1970, „D'Amoenitas à Déduit: André le Chapelain et Guillaume de Lorris", in *Mél Frappier*.

Dembowsky (P.) 1963, *La Chronique de Robert de Clari: étude de la langue et du style*, Toronto.

Derrida (J.) 1967*a*, *De la grammatologie*, Paris.

1967*b*, *L'écriture et la différence*, Paris.

Dessau (A.) 1960, „L'idée de la trahison au Moyen Age", CCM, III.

Dolezel (L.) et Bailley (R.) 1969, *Statistics and style*, New York.

Domerc (J.) 1969, „La Glossematique et l'esthétique", LF, 3.

Donovan (M.) 1969, *The breton lay: a guide to varieties*, London.

Dorfman (E.) 1969, *The narreme in the medieval Romance epic*, Toronto.

Dragonetti (R.) 1960, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges.

1961*a*, *Aux frontières du langage poétique*, Gand.

1961*b*, „La Poésie, cette musique naturelle", in *Mél Guiette*.

1964, „Aizi et aizimen chez les plus anciens troubadours", in *Mél Delbouille*.

1969, „Littérature et lettre", *Lingua e stile*, IV, 2.

Dronke (P.) 1965–1966, *Medieval latin and the rise of European love lyric*, Oxford, 2 vol.

Dubruk (E.) 1964, *The theme of Death in French poetry of the middle ages and Renaissance*, La Haye.

Dubuis (R.) 1966, „Genèse de la nouvelle en France au Moyen Age", CAIEF, 18.

Dufourne (J.) 1966, *Recherches sur le Testament de François Villon*, Paris (s.d.)
Dufrenne (M.) 1963, *Le Poétique*, Paris.
1968, *Pour l'homme*, Paris.
Duggan (J.) 1966, „Formulas in the Couronnement de Louis", R, LXXXVII.
Dumitrescu (M.) 1968, „Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine", CCM, XI.
1969, „L'escola N'Eblon et ses représentants", in *Mél Lejeune.*
Duvignaud (J.) 1965, *Sociologie du théâtre*, Paris.
1967, *Sociologie de l'art*, Paris.
Eaton (T.) 1966, *The semantics in literature*, La Haye.
Ebel (U.) 1965, *Das altromanische Mirakel*, Heidelberg.
Eco (U.) 1965, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, 1965 (originalul italian, 1962).
1968, *La struttura assente*, Milano.
1970, „Sémiologie des messages visuels", *Communications* 15 (traducerea unui capitol din lucrarea precedentă).
Eisenstein (S.M.) 1968, „Structure, montage, passage", *Change* 1.
Elias (N.) 1960, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied.
Emmel (H.) 1951, *Das Formproblem des Artusromans*, Bern.
Enqvist (N.) 1967, „On defining style", in *Linguistics and Style*, Oxford.
Faye (J. P.) 1969*a*, „Destruction, révolution, langage", *Change* 2.
1969*b*, „Mallarmé: l'écriture, la mode", *Change* 4.
Febvre (L.) et Martin (H.) 1958, *L'Apparition du livre*, Paris.
Fechner (J. U.) 1964, „Zum Gap in der altprovenzalischen Lyric", GRM, neue Reihe 14.
Fellmann (F.) 1962, „Style formulaire und epische Zeit im Rolandslied", GRM, 43.
Fernandez-Pereiro (N. de) 1968, *Originalidad y sinceridad en la poesia de amor trovadoresca*, La Plata.
Ferrier (J.) 1954, *Forerunners of the French novel*, Manchester.
Fierz—Monnier (A) 1951, *Initiation und Wandlung*, Bern.
Fletcher (A.) 1964, *Allegory, the Theory of a symbolic mode*, Ithaca.
Flinn (J.) 1963, *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Paris și Toronto.
Focillon (H.) 1965, *Art d'Occident: I Le Moyen Age roman; II Le Moyen Age gothique*, Paris, 2 vol. (reeditare cu adăugirile lui J. Bony).
Folena (G. F.) 1970, „Introduzione al veneziano de là de mar", *Bolletino dell' Atlante linguistico mediterraneo*, 10—12.
Fonagy (I.) 1961, „Informationsgestalt von Wort und Laut in der Dichtung", in *Poetyka*, Warsaw.

Foucault (M.) 1966, *Les Mots et les choses*, Paris.
1969, *L'Archéologie du savoir*, Paris.
Foulon (Ch.) 1958, *L'oeuvre de Jean Bodel*, Paris.
Fourquet (J.) 1964, „La Chanson chevaleresque allemande avant les influences provençales", in *Mél Delbouille*.
Fourrier (A.) 1960, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age*, Paris.
1963, *Jean Froissart, L'Espinette amoureuse*, Paris, (ed.).
Fox (J.) 1962, *The poetry of Villon*, London.
1965, „Charles d'Orléans, poète anglais", R, LXXXVI.
1969, *The lyric poetry of Charles d'Orléans*, Oxford.
Frappier (J.) 1959, „Les Destriers et leurs épithètes", in *Techn.*
1961, „Remarques sur la structure du lai", in *La littérature d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris.
1963, „L'humanisme de Jean Lemaire de Belges", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXV.
1964, „Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII-e et du XIII-e s.", in *Hum.*
1967, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, 2 vol. (vol. I, reeditat, din 1955).
1968, „Le Thème de la lumière, de la Chanson de Roland au Roman de la Rose", CAIEF, 20.
1969*a*, „Le Motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Age", TLL, VII, 2.
1969*b*, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris.
1970, „Le Concept de l'amour dans les romans arthuriens", *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, XXII.
1971, „Le Graal et ses feux divergents", RF, XXIV, 3.
Freeman-Regalado (N.) 1970, *Poetic patterns in Rutebeuf*, New-Haven, Conn.
Frye (N.) 1967, *Anatomy of criticism*, New York (ed. a 2-a).
Gallais (P.) 1964*a*, „Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la Continuation Gauvain", R, LXXXV.
1970*a*, „Robert de Boron en Orient", in *Mél Frappier*.
1964*b* și 1970*b*, „Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Age", CCM, VII și XIII.
1971, „Littérature et médiatisation", *Études littéraires*, IV, 1.

Gandillac (M. de) 1968, *Introduction à Ren.*
Genaust (H.) 1965, *Die Struktur des altfranzösischen antikisierenden Lais*, Hamburg.
Genette (G.) 1966, *Figures*, Paris.
1969, *Figures II*, Paris.
1970, „La Rhétorique restreinte", *Communications* 16.
Gennrich (F.) 1953 şi 1956, *Altfranzösische Lieder;* Halle, 2 vol. (antologie).
1965, *Die Kontrafactur im Liedschaffen des Mittel Alters*, Frankfurt.
Genot (G.) 1968, „L'Ecriture libératrice", *Communications* 11.
Ghellinck (J. de) 1955, *L'Essor de la littérature latine au XII-e s.*, Bruxelles, Bruges (ed. 1, 1946).
Gittleman (A.I.) 1967, *Le Style épique dans Garin le Loherain*, Genève.
Glunz (H.) 1962, *Die Literaturästhetik des europaischen Mittelalters*, Frankfurt (reed).
Goldmann (L.) 1962, „Le Concept de structure significative en histoire de la culture", in *Sens et usage du terme structure*, La Haye-Paris.
Goodrich (N.) 1967, *Charles of Orléans: a study of themes*, Genève.
Gossen (Th.) 1957, „Die Einheit der französischen Sprache im XV und XVI Jahrhundert", ZRPH, 73.
1967, *Französische Skriptastudien*, Wien.
Goth (B.) 1967, *Untersuchungen zur Gattungsgeschichte der Sottie*, München.
Greimas (A. J.) 1960, „Idiotismes, proverbes, dictons", *Cahiers de lexicologie*, 2.
1962, „La linguistique statistique", *Le Français moderne*, XXX, 4.
1966*a*, *Sémantique structurale*, Paris.
1966*b*, „Structure et histoire", *Les Temps modernes*, 246.
1967, „Les relations entre la linguistique structurale et la poétique", *Revue internationale des sciences sociales*, XIX, 1.
1970, *Du sens*, Paris.
Grisward (J.) 1969, „Le Motif de l'épée jetée au lac", R, XC.
1970, „A propos du thème descriptif de la tempête chez Wace et chez Thomas d'Angleterre", in *Mél Frappier*.
Groult (P.), Edmond (V.) 1948, *Anthologie de la littérature française du Moyen Age*, Gembloux.
Grundmann (H.) 1952, „Sacerdotium, regnum, studium", *Archiv für Kulturgeschichte*, XXXIV.
1958, „Literaturus-illiteraturus", *Archiv für Kulturgeschichte*, XL.

Gsteiger (M.) 1959, „Note sur les préambules des chansons de geste", CCM, II.

Gueunier (N.) 1969, „La Pertinence de la notion d'écart", LF, 3.

Guiette (R.) 1960, *Questions de littérature,* Gand.

Guiraud (P.) 1961, „Pour une sémiologie de l'expression poétique", in *Langue et littérature,* Paris.

1969, *Essais de stylistique,* Paris.

1970, *Le Testament de Villon,* Paris.

Guiraud (P.), Kuentz (P.) 1970, *La Stylistique,* Paris.

Győry (J.) 1967–1968, „Prolègomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes", CCM, X și XI.

Halbach (K.) 1959, „Das Problem der Gothik und die deutsche Dichtung des Hochmittelalters", in *Stil.*

Hackett (W.) 1964, „La Technique littéraire de Girard de Roussillon", in *Mél Delbouille.*

Haidu (P.) 1968, *Aesthetic distance in Chrétien de Troyes,* Genève.

Halliday (M.) 1961, „Categories of the theory of grammar", *Word* 17.

1964, „The linguistic study of literary texts", in *Proceedings of 9th International Congress of Linguists,* The Hague.

1971, „Linguistic function and Literary Style", in *Literary style,* New York.

Hamlin (F.), Ricketts (P.), Hathaway (J.) 1967, *Introduction à l'etude de l'ancien provençal,* Genève.

Hardt (M.) 1966, *Das Bild in der Dichtung,* München.

Hasenohr-Esnos (G.) 1969, *Le Respit de la Mort par Jean Le Fèvre,* Paris (ed.).

Hatzfeld (N.) 1963, „La Littérature flamboyante au XV-e s.", in *Mél C. Pellegrini,* Torino.

1966, „Style roman dans les littératures romanes", in *Mél Siciliano.*

1967, *Saggi di stilistica romanza,* Bari.

1970, „Le style flamboyant des Quinze Joyes de Mariage", TLL, VIII, 1.

Heger (K.) 1960, *Die bisher veröffentlichten Hargas und Ihre Deutungen,* Tübingen.

1969, „Sémantique et dichotomie de langue et parole", TLL, VII, 1.

Henry (A.) 1965, *Le Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel,* Bruxelles (ed.).

1967, *Chrestomatie de la littérature en ancien français,* Bern (ed. a 4-a, ed. 1 în 1953).

Hilty (G.) 1968, „La Séquence d'Eulalie et les origines de la langue littéraire française", VR, 27.

19 „La Poésie mozarabe", TLL, VIII, 1.

Hitze (R.) 1965, *Studien zur Sprache und Stil der Kampfschilderungen der chanson de geste*, Genève.

Horrent (J.) 1970, „La Chanson du pèlerinage de Charlemagne et la réalité historique contemporaine", in *Mél Frappier*.

Hough (G.) 1961, „The allegorical circle", *Critical quaterly*, III.

Imbs (P.) 1969, „De la fin'amor", CCM, XII.

Ingarden (R.) 1965, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen.

Jakobson (R.) 1962, „Deux aspects du langage", *Les Temps modernes*, 188.

1963, *Essais de linguistique générale*, Paris.

1966, *Selected writings*, The Hague.

Jakobson (R.), Halle (M.) 1956, *Fundamentals of Language*, The Hague.

Jansen (S.) 1968, „Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Langages*, 12.

Jantzen (H.) 1966, *Untersuchungen zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans*, Heidelberg.

Jauss (H.R.) 1959, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen.

1960, „Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia", in *Mél W. Bulst*, Heidelberg.

1963, „Chanson de geste et roman courtois", in *ChRom*.

1964, „La Transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240", in *Hum*.

1967, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz.

1970*a*, „Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* 1.

1970*b*, „Ernst und Scherz in der mittelalterlichen Allegorie", in *Mél Frappier*.

1971, „Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos", *Poetik und Hermeneutik*, IV.

Jeauneau (E.) 1968, „Nains et géants", in *Ren*.

Jodogne (O.) 1959, *Jean Michel : Le Mystère de la Passion*, Gembloux (ed.)

1964*a*, „Le Caractère des oeuvres antiques dans la littérature française du XII-e et du XIII-e s.", in *Hum*.

1964*b*, „La Personnalité de l'écrivain d'oïl du XII-e au XIII-e s.", in *Hum*.

1964*c*, „La Structure des mystères français", RBPH, XLII.

1964*d*, „Le Plus Ancien Mystère de la Passion", in *Bulletin de l'Académi de Belgique, classe des lettres*, L.

1964*e*, „Le Miracle de saint Nicolas et d'un juif", in *Mél Delbouille*.

1965, „Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France", CCM, VIII.
1966, „La Tonalité des mystères français", in *Siciliano*.
1968, „Observations sur la tradition et l'originalité littéraires au Moyen Age", CAIEF, 20.

Johnston, (R.) Owen (D.) 1957, *Fabliaux*, Oxford (antologie).

Jolles (A.) 1968, *Einfache Formen*, Tübingen (reed., ed. 1 în 1929).

Joly (R.) 1961, „Les Chansons d'histoire", *Romanistisches Jahrbuch*, 12.

Jonin (P.) 1970, „La Partie d'échecs dans l'épopée", in *Mél Frappier*.

Katzenellenbogen (A.) 1964, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, New York.

Kellermann (W.) 1968, „Ueber die altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinns", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 205.
1969, „Ein Schachspiel des französichen Mittelalters: die Resveries", in *Mél Lejeune*.

Kelly (D.) 1966, *Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette*, The Hague.
1969, „Multiple quests in French verse romance", *L'Esprit créateur* IX, 4.
1970, „The composition of Aimon de Varennes' Florimont", RP, 23.

Kibedi-Varga (A.) 1963, *Les Constantes du poème*, La Haye.
1970, *Rhétorique et littérature*, Paris.

Knight (A.) 1971, „The medieval theater of the absurd", PMLA, 86, 2.

Koch (A.) 1966, *Recurrence and a threemodel approach to poetry*, The Hague.

Koch (J) 1959, *Artes liberales*, Lexiden.

Köhler (E.) 1955, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen.
1960, „Der Frauendienst der Trobadors dargestellt an ihren Streitgedichten", GRM, 10.
1962, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin.
1963, „Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman", in *ChRom*.
1964*a*, „Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours", CCM, VII.
1964*b*, „No sai qui s'es", in *Mél Delbouille*.
1966*a*, *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt.
1966*b*, „Sens et fonction du terme jeunesse dans la poésie des troubadours", in *Mél R. Crozet*, Poitiers.
1968, *Conseil des barons und Jugement des barons: epische Fatalität und Feudarlrecht*, Heidelberg.

1969, „Sirventes-canzone: genre bâtard oder legitime Gattung?", in *Mél Lejeune*.

Kristeva (J.) 1968*a*, „Problèmes de la structuration du texte", *La Nouvelle Critique* (Linguistique et littérature).

1968*b*, „Le Texte clos", *Langages* 12.

1968*c*, „La Productivité dite texte", *Communications* 11.

1969*a*, „Narration et transformation", *Semiotica* I, 4.

1969*b*, *Semèiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris.

1970, *Le Texte du roman*, La Haye-Paris.

Kuenz (P.) 1970, „Remarque liminaire", LF, 7.

Kuhn (D.) 1967, *La Poétique de François Villon*, Paris.

Labande (E.R.) 1955, „Le Credo épique: à propos des prières dans les chansons de geste", in *Mél C. Brunel*, Paris.

Lacy (N.) 1969, „Thematic analogues in Erec", *L'Esprit créateur*, IX, 4.

Lafont (R.) 1965, „Les Leys d'Amors et la mutation de la conscience occitane", *Revue des langues romanes*, 75.

Lakits (P.) 1966, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, Debrecen.

Lausberg (H.) 1954, „Zum altfranzösischen Assumptionstropus Quant li solleiz", in *Mél J. Trier*.

1960, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 2 vol.

1967, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München (ed. a 3-a, text prescurtat al vol. precedent).

Lavis (G.), Dubois (C.) 1970, *Les Chansons de Blondel de Nesle: concordances et index*, Université de Liège.

Lazar (M.) 1964, *Amour courtois et fin'amors*, Paris.

1966, *Bernard de Ventadour: chansons d'amour*, Paris (ed.).

1969*a*, „Dramatisation de la matière biblique dans le Mistère du Vieil Testament", in *Mél Lejeune*.

1969*b*, „Lancelot et la mulier mediatrix", *L'Esprit créateur*, IX, 4.

1971, *Le Jugement dernier, drame provençal du XV-e s.*, Paris (ed.).

Lecoy (F.) 1964, „À propos du fabliau de Gauthier Le Leu, De Dieu et dou pescour", in *Mél Delbouille*.

1965, *Le Roman de la Rose* I, Paris (II, 1966, III, 1970) (ed.).

1970, „À propos du Roman des Franceis d'André de Coutances", RLR, XXXIV.

Lefebvre (H.) 1966, *Langage et société*, Paris.

Lefèvre (Y.) 1969, „L'amors de terra lonhdana dans les chansons de Jaufré Rudel", in *Mél Lejeune*.

Le Gentil (P.) 1954, *Le Virelai et le villancico*, Paris.

1963, „Réflexions sur la création littéraire au Moyen Age", in *ChRom*.

1964, „À propos de Guillaume de Dôle", in *Mél Delbouille*.

1969, „Réflexions sur le thème de la mort dans les chansons de geste", in *Mél Lejeune*.

Legge (D.) 1963, *Anglo-norman literature and its background*, Oxford.

1965, „The dedication of Guillaume d'Angleterre", in *Mél E. Vinaver*, Manchester.

Le Goff (J.) 1964, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris.

Le Hir (Y) 1970, *Martial D'Auvergne, les matines de la Vierge*, Genève (ed.).

Lehmann (P.) 1963, *Die Parodie im Mittelalter*, München (reed.)

Lejeune (R.) 1961, „Pour quel public la farce de Pathelin a-t-elle été rédigée?", R, 82.

Lejeune (R.), Stiennon (J.) 1966, *La Légende de Roland dans l'ait du Moyen Age*, Bruxelles, 2 vol.

Lerond (A.) 1964, *Les Chansons du Chaâtelain de Couci*, Paris (ed.).

Levin (S.) 1964, *Linguistic stiuctures in poetry*, La Haye (ed. a 2-a; ed. I, 1962).

Lévy (J.) 1969, „Mathematical aspects of the theory of verse", in Dolezel-Bailey, cf. supra.

Lewicka (H.) 1970, „Un procédé comique de l'ancienne farce: la fausse compréhension du langage", in *Mél Frappier*.

Lewis (C. S.) 1958, *The allegory of love*, New York (reed.).

Limentani (A.) 1969, „L'io, la memoria e il giullare nelle novas di Ramon Vidal", in *Mél Lejeune*.

Lonigan (P.) 1970, „Lyricism and narration in the Gormont et Isembard Fragment", *Neophilologus*, LIV.

Lord (A. B.) 1960, *The singer of tales*, Cambridge, Mass.

Lote (G.) 1955, *Le Vers français* I, Paris.

Lotman (I.) 1967, „Problèmes de la typologie des cultures", SSI, VI, 2.

1968*a*, *Sémantique du nombre et types de culture*, Paris.

1968*b*, „Le Nombre dans la culture", *Tel Quel* 35.

1970, „Le hors-texte", *Change* 6.

Lotman (I.), Pjatigorsky (A. M.) 1969, „Le texte et la fonction", *Semiotica* 1, 2.

Lüdtke (H.) 1964, „Die Entstehung der romanischen Schriftsprachen", VR, 23.

Lyons (F.) 1965, *Les Eléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII-e s.*, Genève.

Macini (V.) 1965, „Public et espace scénique dans le théâtre du Moyen Age", *Revue d'histoire du théâtre*, XVII.

Mac Laughlin (M.) 1967, „Abélard as an autobiographer", *Speculum*, 42.

Mac Millan (D.) 1964, „Notes sur quelques clichés formulaires dans les chansons de geste de Guillaume d'Orange", in *Mél Delbouille*.

Maillart (J.) 1961, *Evolution et esthétique du lai lyrique*, Paris.

Mancini (M.) 1967, „Problemi di sociologia romanza", *Studi di letteratura francese*, I.

1969, „Recenti interpretazioni del trobar clus", *Studi di letteratura francese*, II.

Mandach (A. de) 1961, *La Geste de Charlemagne et de Roland*, Genève.

Marcus (S.) 1968, „Poétique mathématique non probabiliste", *Langages* 12.

Margoni (I.) 1965, *Fin'amors, mezura e cortezia*, Milan.

Marichal (R.) 1968, „Naissance du roman", in *Ren*.

Marx (J.) 1965, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris.

Matarasso (P.) 1962, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris.

Mathieu (M.) 1968, „Le Personnage du Marchand de parfums dans le théâtre médiéval en France", *Moyen Age*, XXIII.

Mauro (T. de) 1969, *Une introduction à la sémantique*, Paris (originalul italian, 1966).

Meletinsky (E.) 1970, „Problèmes de la morphologie historique du conte populaire", *Semiotica* II, 2.

Melli (E.) 1962, „I 'saluts' e l'epistolografia medievale", *Convivium* 30.

Ménard, (P.) 1970, *Les Poésies de Guillaume le Vinier*, Genève (ed.).

Menendez Pidal (R.) 1951, „Cantos romanicos andalusies, continuadores de una lirica latina vulgar", *Boletín de la reál academia española*, XXXI; 1960, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris, (originalul spaniol, 1959).

Mengaldo (P. V.) 1968, *Dante Alighieri, De vulgari eloquentia*, Padova (ed.).

Merk (J.), 1964, *Die literarische Gestaltung der altfranzösischen Heiligenleben*, Affoltern.

Meschonnic (H.) 1968, „Problèmes du langage poétique de Hugo", *La Nouvelle Critique* (Linguistique et littérature).

1969, „Pour la poétique", LF, 3.

1970, *Pour la poétique*, Paris.
Metz (Ch.) 1968, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris.
Micha (A.) 1964, „Ueberlieferungsgeschichte der französischen Literatur des Mittelalters", in *Geschichte der Textüberlieferung*, Zürich.
1968, „Matière et sen dans l'Estoire du Graal de Robert de Boron", R, LXXXI.
Micha (H.) 1970, „Structure et regard romanesque dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes", CCM, XIII.
Michel (P.) 1961, *La Fresque romane*, Paris.
Mölk (U.) 1968, *Trobador clus, trobar leu: studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München.
Moignet (G.) 1969, *La Chanson de Roland*, Paris (ed.).
Moles (A.) 1958, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris.
1968, *Zeichen und Superzeichen als Elemente der Wahrnehmung*, in *Kunst und Kybernetik* (publicată de H. Ronge), Köln.
Monfrin (J.) 1964, „Humanisme et traductions au Moyen Age — Les traducteurs et leur public en France au Moyen Age", in *Hum* (două articole).
1969, „La Complainte d'Amours, poème du XIII-e s.", in *Mél Lejeune*.
1970, „Pièces courtoises du XIII-e s.", RLR, XXXIV.
Monsonégo (S.) 1966, *Étude stylo-statistique du vocabulaire... (d'Aucassin et Nicolette)*, Paris.
Monteverdi (A.) 1964, „Regolarità e irregolarità sillabica del verso epico", in *Mél Delbouille*.
Morawsky (S.) 1970, „Mimesis", *Semiotica* II, 1.
Morier (H.) 1961, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris.
Mounin (G) 1962, *Poésie et société*, Paris.
1969, *La Communication poétique*, Paris.
Nagler (M.) 1967, „Toward a generative view of the oral formula", in *Transactions of the American philological association*, 98.
Nelli (R.) 1963, *L'Érotique des troubadours*, Paris.
Newman (F.) 1962, *Somnium, a history of dream vision in the middle ages*, Princeton.
Nichols (S.) 1964, „Discourse in Froissart's Chroniques", *Speculum* 39.
Niemeyer (K.) 1969, „The writer's craft: La joie de la cour", *L'Esprit créateur*, IX, 4.
Ninni (F. di) 1969, „La fin'amor e l'ideologia dei trovatori", *Studi di letteratura francese*, II.

Noomen (W.) 1958, „Passages narratifs dans les drames médiévaux français", RBPH, 36.
1962, *Étude sur les formes métriques du Mistère du Vieil Testament*, Amsterdam.
1968, „Le jeu d'Adam: étude descriptive et analytique", R, LXXXIX;
1969, „Roman et gothique: mirage stylistique ou réalité structurelle?" *Het Franse boek*, 39, 1–2.
1971, *Le Jeu d'Adam*, Paris (ed.).
Nykrog (P.) 1957, *Les Fabliaux*, Copenhaghen.
Ohmann (R.) 1964, „Generative grammar and the concept of literary style", *Word* 20.
Ouy (G.) 1959, „Un poème mystique de Charles d'Orléans: le Canticum amoris", *Studi francesi* III, 1.
Panofsky (E.) 1948, *Albrecht Dürer*, Princeton.
1967, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris (originalul englez, 1951).
Panzer (F.) 1950, *Vom mittelalterlichen Zietieren*, Heidelberg.
Paquette (J.M.) 1971, „Epopée et roman", *Études littéraires*, IV, 1.
Paris (J.) 1969, „La Mode, la rupture", *Change* 4.
1970, *Rabelais au futur.*, Paris.
Pasqualine (A.) 1970, „I Reali di Francia", *Uomo e cultura*, III, 5–6.
Patton (Th.) 1968, „Syntactic deviances", *Foundations of language*, IV.
Payen (J. Ch.) 1968, *Le Motif du repentir dans la littérature française du Moyen Age*, Genève.
1969, „Sens et structure d'une chanson courtoise", CCM, XII.
1970*a*, „Le Charrei de Nîmes, comédie épique?" in *Mél Frappier*.
1970*b*, *Le Livre de philosophie et de moralité d'Alart de Cambrai*, Paris (ed.).
1970*c*, *Le Moyen Age: des origines à 1300*, Paris.
1970*d*, „L'Espace et le temps de la chanson courtoise occitane", AIEO, II, 5.
Picarel (M.) 1970, „Le Début printanier dans les chansons des troubadours", AIEO, II, 5.
Piemme (J.M.) 1969, „L'Espace scénique dans le jeu provençal de Sainte Agnès", in *Mél Lejeune*.
Poerck (G. de) 1963, „Les plus anciens textes de la langue française comme témoins de l'époque", RLR, XXVII.
Poerck (G. de), Deyck (R. van), Zwaenepoel (R.) 1970, *Le Charrei de Nîmes*, Saint-Aquilin-de-Pacy, 2 vol. (ed.).

Poirion (D.) 1958, „Création poétique et composition romanesque dans les premiers poèmes de Charles d'Orléans", RSH, 90.
1965, *Le Poète et le prince*, Paris.
1970*a*, „Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose", in *Mél L. Solano*, Chapell-Hill.
1970*b*, „La Nef d'Espérance: symb oleet allégorie chez Charles d'Orléans", in *Mél Frappier*.
Polak (L.) 1966, *Le Franc archer de Baignollet*, Genève (ed.).
Pollmann (L.) 1965, *Chrétien de Troyes und der Conte del Graal*, Frankfurt.
1966*a*, *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs : Versuch einer historischen Phänomenologie*, Frankfurt.
1966*b*, „Von der chanson de geste zum höfischen Roman", GRM 47
Pop (M.) 1970, „La Poétique du conte populaire", *Semiotica* II, 2.
Porter (L.) 1960, *La Fatrasie et le fatras*, Genève.
Posner (R.) 1963, „The use and abuse of stylistic statistis", *Archivum linguisticum* 15.
Pottier (B.) 1964, „Vers une sémantique moderne", TLL, II, 1.
Prang (H.) 1968, *Formgeschichte der Dichtkunst*, Stuttgart.
Quadlbauer (F.) 1962, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien.
Rasmussen (J.) 1958, *La Prose narrative française du XV-e s.*, Copenhague.
Rattunde (E.) 1966, *Le proverbe au vilain: Untersuchungen zur romanischen Spruchdichtung des Mittelalters*, Heidelberg.
Ray (P.) 1962, „The formation of prose", *Word*, 13.
Raynaud (G.), Spanke (H.) 1955, *Bibliographie des altfranzösichen Liedes*, Leiden.
Régnier (Cl.) 1967, *La Prise d'Orange*, Paris (ed.).
Rémy (P.) 1964, „Jeu parti et roman courtois", in *Mél Delbouille*.
Renzi (L.) 1964, *Tradizione cortese e realisme in Gautier d'Arras*, Padova.
Rey (A.) 1968, „Préliminaires à l'étude lexicologique d'un texte littéraire", RLR, XXXII.
Ribard (J.) 1969, *Un ménestrel du XIV-e s., Jean de Condé*, Genève.
Riffaterre (M.) 1959, „Criteria for style analysis", *Word* 15.
1961, „Vers la définition linguistique du style", *Word* 17.
1964, „Fonctions du cliché dans la prose littéraire", CAIEF 16.
1970, „Le Poème comme représentation", *Poétique* 4.
Riquer (M. de) 1959, „Epopée jongleresque à écouter, épopée romanesque à lire", in *Techn.*

Roger (J.) 1967, „Lecture des textes et histoire des idées" in *Les Chemins de la critique*, Paris.
Roncaglia (A.) 1951, „Di una tradizione lirica pretovadoresca" CN, XI.
1963, „L'Alexandrie d'Alberie et la séparation entre chanson de geste et roman", in *ChRom*.
1969, „Trobar clus: discussione aperta", CN, XXIX.
Rossum-Guyon (F. van) 1970, *Critique du roman*, Paris.
Roubaud (J.) 1969, „La sextine d'Arnaut Daniel", *Change* 2.
1971, „Mètre et vers", *Poétique* 7.
Roussel (H.) 1957, „Notes sur la littérature arageoise du XIII-e s.", RSH 87.
Rousset (J.) 1967, „Les Réalités formelles de l'oeuvre", in *Les Chemins actuels de la critique*, Paris.
Ruelle (P.) 1965, *Les Congés d'Arras*, Paris (ed.).
Ruhe (E.) 1968, *Untersuchungen zu den altfranzösischen Uebersetzungen der Disticha Catonis*, München.
Ruwet (N.) 1967, *Introduction à la grammaire générative*, Paris.
1968, „Limites de l'analyse linguistique en poétique", *Langages* 12.
1970, „Linguistics and poetics", in *The languages of criticism and the science of man*, Baltimore.
Rychner (J.) 1955, *La Chanson de geste: étude sur l'art épique des jongleurs*, Genève.
1960, *Contribution à l'étude des fabliaux*, Genève, 2 vol.
1964a, „La Traduction de Tite-Live de Pierre Bersuire", in *Hum*.
1964b, „Observations sur le couronnement de Louis du manuscrit BN fr 1448", in *Mél Delbouille*.
1966, *Les Lais de Marie de France*, Paris (ed.).
1967, „Le Prologue du chevalier de la charrette", VR, 26.
1968, „Le Sujet et la signification du chevalier de la charrette", VR, 27.
1969, „Le Prologue du chevalier de la charrette et l'interprétation du roman", in *Mél Lejeune*.
1970a, *L'Articulation des phrases dans la Mort Artu*, Genève.
1970b, „Analyse d'une unité transphrastique: la séquence narrative de même sujet", in *Beiträge zur Textlinguistik* (publicat de W. Stempel), München.
1970c, „Or est vray...", TLL, VIII, 1.
Schaff (A.) 1968, *Introduction à la sémantique*, Paris (originalul polonais, 1960).
1969, *Langage et connaissance*, Paris (originalul, 1964).

Schon (P.M.) 1960, *Studien zum Stil der frühen französischen Prosa*, Frankfurt.
Schossig (A.) 1957, *Der Ursprung der altfranzösischen Lyrik*, Halle.
Segre (C.) 1957, *Richart de Fornival, Li bestiaires d'amours*, Milano (ed.).
1963, *Lingua, stile e società*, Milano.
1967, „La Synthèse stylistique", SSI, VI, 5.
1969*a*, *I segni e la critica*, Torino.
1969*b*, „La Première Scène du cor dans la Chanson de Roland", in *Mél Lejeune*.
1970*a*, „Corrections mentales pour la Chanson de Roland", TLL, VIII.
1970, „La Structure de la Chanson de sainte Foy", in *Mél Frappier*.
Sengle (F.) 1966, *Die literarische Formenlehre*, Stuttgart.
Serper (A.) 1969, *Rutebeuf, poète satirique*, Paris.
Sewell (E.) 1952, *The field of nonsense*, London.
Siciliano (I.) 1968, *Les chansons de geste et l'épopée*, Torino.
Slawinska (I.) 1959, „Les Problèmes de la structure du drame", in *Stil*.
Slovskij (V.) 1969, *Lettura del Decamerone*, Bologna (originalul rus, 1961).
Smalley (B.) 1968, „L'Exégèse biblique au XII-e s.", in *Ren*.
Smeets (J.) 1962, „Le Nombre est Sept: sur la structure de Quant li solleiz"; CCM, V.
Spencer (J.), Gregory (M.) 1967, „An approach to the study of style", in *Linguistics and Style*, Oxford.
Spitzer (L.) 1959, *Romanische Literaturstudien*, Tübingen.
Stankiewicz (E.) 1961, „Poetic and non poetic language", in *Poetyka*, Warsaw.
Starobinsky (J.) 1964, „Les annagrammes de Ferdinand de Saussure", *Mercure de France* (februarie).
1967, „Les mots sous les mots", in *Mél R. Jakobson*, The Hague.
Stefenelli-Fürst (F.) 1966, *Die Tempora der Vergangenheit in der Chanson de geste*, Wien.
Stiennon (J.) 1960, *L'Écriture dans le diocèse de Liège du XI-e au milieu du XIII-e s.*, Paris.
Storey (Ch.) 1968, *La Vie de saint Alexis*, Genève (ed.).
Strawson (P.) 1970, „Phrase et acte de parole", *Langages* 17.
Stryan (J.L.) 1960, *The elements of drama*, Cambridge.
1965, *The dramatic experience*, Cambridge.
Sutherland (D. R.) 1960, „Fact and fiction in the Jeu de la Feuillée", RP, 13.
Sweetser (F.) 1966, *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Genève (ed.).

Terracini (B.) 1966, *Analisi stilistica*, Milano.
Thorpe (L.) 1970, „Les Contes desrimez et les premiers romans en prose", in *Mél Frappier*.
Tiemann (H.) 1960, „Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Fabliaux", *Romanischen Forschungen*, LXXII.
1961, *Die Entstehung der mittelalterlichen Novelle in Frankreich*, Hamburg.
Todorov (T.) 1964, „La Description de la signification en littérature", *Communications* 4.
1965, *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Paris.
1966, „Les catégories du récit littéraire", *Communications* 8.
1967*a*, *Littérature et signification*, Paris.
1967*b*, „Les registres de la parole", *Journal de psychologie*, 64, 3.
1968, „Poétique", in *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris.
1969*a*, *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris.
1969*b*, „La Quête du récit", *Critique*, 262.
1970*a*, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris.
1970*b*, „Problèmes de l'énonciation", — „Freud sur l'énonciation", *Langages* 17.
1970*c*, „Synecdoques", *Communications* 16.
1970*d*, „Language and Literature", in *The languages of criticism and the science of man*, Baltimore.
1970*e*, „Les Etudes du style", *Poétique* 2.
1970*f*, „L'Histoire de la littérature", LF, 7.
Togeby (K.) 1967, „Littérature et linguistique", *Orbis litterarum*, XXII.
1970, „La Structure des deux Testaments de Villon", TLL, VIII, 1.
Tschirch (F.) 1959, „Zum symbolbestimmendem Umfang mittelalterlicher Dichtung", in *Stil*.
Tyssens (M.) 1964, „Le Style oral et les ateliers des copistes", in *Mél Delbouille*.
1967, *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris.
1970, „Les Sources de Renaut de Beaujeu", in *Mél Frappier*.
Uitti (K.) 1969, *Linguistics and literary history*, Englewood Cliffs, N.J.
Ullmann (S.) 1964, *Language and style*, Oxford.
Vance (E.) 1970*a*, *Reading the Song of Roland*, Englewood Cliffs, N.J.
1970*b*, „The word at heart: Aucassin et Nicoletti", *Yale French Studies*, 45.
Veltrusky (J.) 1964, „Man and object in the theater", in *A Prague school reader on esthetics* (publ. de P. Garvin), Georgetown University.
Vendler (Z.) 1970, „Les Performatifs en perspective", *Langages* 17.

Venturini (J.) 1968, „Linguitique et littérature dans l'Italie à la fin du Moyen Age", *La Nouvelle Critique* (Linguistique et littérature).

Vinaver (J.) 1959, „A la recherche d'une poétique médievale", CCM, II.

1966, *Form and meaning in medieval romance*, Oxford.

1970, *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris.

Vitz-Birge (E.) 1971, „Symbolic contamination in The Testament of François Villon", MLN, 86, 4.

Waltz (M.) 1970, „Zum Problem der gattungsgeschichte in Mittelalter. Am Beispiel des Mirakels, ZRPH, 86.

Wathelet-Willen (J.) 1964, „A propos de la technique formulaire des plus anciennes chansons de geste", in *Mél Delbouille*.

Weinrich (H.) 1964, *Tempus*, Stuttgart.

1967, „Für eine Literaturgeschichte des Lesers", *Merkur*, XXI, 236.

1970, „Structures narratives du mythe", *Poétique* 1.

Wells (R.) 1960, „Nominal and verbal style", in *Style in Language*, Boston.

Wentzlaff-Eggebert (F.) 1960, *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters*, Berlin.

Whitehead (F.) 1961, *La Châtelaine de Vergi*, Manchester (ed.).

1965, „Yvain's wooing", in *Mél E. Vinaver*, Manchester.

Wilkins (N.) 1967, „The lyric works of Adam de la Halle", in *Corpus mensurabilis musicae* 44 (American institute of musicology).

1969, *One hundred ballades, rondeaux and virelais from the late middle ages*, Cambridge.

Williams (S.) 1969, „An author's role in fourteenth century book production", R, XC.

Woledge (B.), Clive (H.) 1964, *Répertoire des plus anciens textes en prose française*, Genève.

Wunderli (P.) 1965, „Die ältesten romanischen Texte unter den Gesichtswinkel von Protokoll und Vorlesen", VR, 24.

Zaal (J.) 1962, *A lei francesca: étude sur les chansons de saints galloromanes du XI-e s.*, Leiden.

Zumthor (P.) 1954, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris.

1961, „Fatrasie et coq-à-l'âne", in *Mél Guiette*.

1963a, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris.

1963b, „Poésie médievale et poésie moderne", *Cahiers du Sud*.

1963c, „Les Planctus épiques", R, LXXXIV.

1963d, „Essai d'analyse des procédés fatrasiques", R, LXXXIV (în colaborare cu E. Hessing și R. Vijlbrief).

1965, „Le Vers comme unité d'expression dans la poésie romane archaïque", in *Actes du X-e congrès de linguistique romane*, Paris.
1966, „Roman et gothique: deux aspects de la poésie médiévale", in *Mél Siciliano*.
1968*a*, „De la chanson au récit: la Chaâtelaine de Vergi", VR, 27.
1968*b*, „Teste e testura", *Strumenti critici*, V.
1969*a*, „Charles d'Orléans et le langage de l'allégorie", in *Mél Lejeune*.
1969*b*, „Carmina figurata", *Change* 4.
1970*a*, „De la circularité du chant", *Poétique* 2.
1970*b*, „La Chanson de la Bele Aiglentine", TLL, VIII, 1.
1970*c*, „Entre les deux esthétiques: Adam de la Halle", in *Mél Frappier*.
1970*d*, „From the universal to the particular in medieval poetry", MLN, 85
1971, „La littérature médiévale", in *L'Enseignement de la littérature* (publ. de S. Doubrovsky și T. Todorov), Paris.

Notă. În studiul introductiv, am semnalat, fără a epuiza lista, volumele și unele studii de dimensiuni mai reduse publicate de Paul Zumithor între 1972—1982.

Index de materii și lexic

Indexul acesta cuprinde noțiuni și cuvinte, dar mai mult noțiuni. El este destinat să permită o anumită lectură tematică a cărții, precum și consultarea ei parțială.

Sînt semnalați: cîțiva termeni tehnici folosiți în analiză; — alți termeni speciali folosiți îndeobște de medieviști. Numai patru termeni, marcați prin asterisc, sînt neologisme create de mine.

Cifrele trimit la pagini: cele unde este dată o definiție a termenului, sau unde este special tratat un anumit subiect, sînt tipărite în cursive. Dacă în carte nu este dată nici o definiție, dar aceasta pare să fie necesară, o introduc aici. Pentru termenii cei mai generali, folosiți frecvent, nu dau decît aceste elemente de definiție, fără să menționez toate utilizările.

Index de titluri și autori medievali

Acest indice trimite la titlul lucrărilor anonime, iar pentru celelalte, doar la numele autorului. Dacă sînt citate mai multe lucrări ale aceluiași autor, nu le specific în acest index: trimiterile nu sînt atît de numeroase încît cititorul să nu se poată descurca ușor.

Un foarte mic număr de lucrări sînt citate fără a fi menționat numele autorului. În index ele figurează doar cu titlul, numele autorului fiind adăugat în paranteză.

Autorii sînt desemnați prin prenume, cu excepția cîtorva pentru care, dimpotrivă, se folosește numele (de ex., Villon): vor fi, așadar, două intrări, una cu prenume, alta fără.

Obiceiul multor copiști, reluat de medieviști, este acela de a intitula textele cu ajutorul unui nume generic urmat de o determinare (de ex., *La Chanson de Roland*); eu nu dau decît al doilea termen (Roland), iar dacă este necesar, îl adaug pe cel dintîi în paranteză.

Fiecare titlu sau nume de autor este însoțit de o dată. N-am căutat să precizez cronologia care, în stadiul actual al cunoștințelor noastre și avînd în vedere natura textelor, rămîne, în general, destul de aproximativă. Intenția mea este să ofer doar o posibilitate de comparație. Folosesc, ori de cîte ori mi s-a părut potrivit, o clasificare pe sferturi și jumătăți de secole, cu ajutorul următoarelor abrevieri: cifra romană pentru secol, urmată de cifra arabă pentru sfertul de secol, sau litera majusculă pentru jumătatea de secol (astfel, XIV,3 = al treilea sfert al secolului al XIV-lea); în sfîrșit, în anumite cazuri, pun, pur și simplu, în fața cifrei romane, siglele *d*, *m*, sau *f*, care înseamnă „început", „mijloc" și, respectiv, „sfîrșit" (fXIII = sfîrșitul secolului al XIII-lea); *env.* = aproximativ (cu o diferență posibilă de zece ani).

Pentru autori, datele indică, atît cît este posibil, momentele extreme între care s-a desfășurat, nu viața, ci activitatea lor (de pildă, Chrétien de Troyes, 1160—1190); dar dacă în carte nu citez decît o singură lucrare, indic doar data acesteia.

TABLA DE MATERII

„Mai curînd decît o doctrină despre poezia medievală, am dorit să aduc o contribuţie la ceea ce, cîndva, poate că va fi cu adevărat această doctrină: să sugerez cîteva idei ce-ar putea oferi o bază de discuţie; să construiesc sumar un cadru în care s-ar putea desfăşura diferite cercetări particulare şi semnala o orientare; în sfîrşit, să pun la dispoziţia nemedieviştilor un mijloc de acces la acea lume."

P. Zumthor

Paul Zumthor este profesor de poetică şi teorie medievală la Universitatea din Montreal. Începînd din 1950, el a publicat numeroase lucrări şi studii despre literatura medievală printre care: *Histoire littéraire de la France médiévale* (1954), *Langue et technique poétique à l'époque romane* (1963), *Lanque, texte, énigme* (1975) şi *Le masque et la lumière* (1978).